This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.

+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.

+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.

+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

Über dieses Buch

Dies ist ein digitales Exemplar eines Buches, das seit Generationen in den Regalen der Bibliotheken aufbewahrt wurde, bevor es von Google im Rahmen eines Projekts, mit dem die Bücher dieser Welt online verfügbar gemacht werden sollen, sorgfältig gescannt wurde.

Das Buch hat das Urheberrecht überdauert und kann nun öffentlich zugänglich gemacht werden. Ein öffentlich zugängliches Buch ist ein Buch, das niemals Urheberrechten unterlag oder bei dem die Schutzfrist des Urheberrechts abgelaufen ist. Ob ein Buch öffentlich zugänglich ist, kann von Land zu Land unterschiedlich sein. Öffentlich zugängliche Bücher sind unser Tor zur Vergangenheit und stellen ein geschichtliches, kulturelles und wissenschaftliches Vermögen dar, das häufig nur schwierig zu entdecken ist.

Gebrauchsspuren, Anmerkungen und andere Randbemerkungen, die im Originalband enthalten sind, finden sich auch in dieser Datei – eine Erinnerung an die lange Reise, die das Buch vom Verleger zu einer Bibliothek und weiter zu Ihnen hinter sich gebracht hat.

Nutzungsrichtlinien

Google ist stolz, mit Bibliotheken in partnerschaftlicher Zusammenarbeit öffentlich zugängliches Material zu digitalisieren und einer breiten Masse zugänglich zu machen. Öffentlich zugängliche Bücher gehören der Öffentlichkeit, und wir sind nur ihre Hüter. Nichtsdestotrotz ist diese Arbeit kostspielig. Um diese Ressource weiterhin zur Verfügung stellen zu können, haben wir Schritte unternommen, um den Missbrauch durch kommerzielle Parteien zu verhindern. Dazu gehören technische Einschränkungen für automatisierte Abfragen.

Wir bitten Sie um Einhaltung folgender Richtlinien:

+ *Nutzung der Dateien zu nichtkommerziellen Zwecken* Wir haben Google Buchsuche für Endanwender konzipiert und möchten, dass Sie diese Dateien nur für persönliche, nichtkommerzielle Zwecke verwenden.

+ *Keine automatisierten Abfragen* Senden Sie keine automatisierten Abfragen irgendwelcher Art an das Google-System. Wenn Sie Recherchen über maschinelle Übersetzung, optische Zeichenerkennung oder andere Bereiche durchführen, in denen der Zugang zu Text in großen Mengen nützlich ist, wenden Sie sich bitte an uns. Wir fördern die Nutzung des öffentlich zugänglichen Materials für diese Zwecke und können Ihnen unter Umständen helfen.

+ *Beibehaltung von Google-Markenelementen* Das "Wasserzeichen" von Google, das Sie in jeder Datei finden, ist wichtig zur Information über dieses Projekt und hilft den Anwendern weiteres Material über Google Buchsuche zu finden. Bitte entfernen Sie das Wasserzeichen nicht.

+ *Bewegen Sie sich innerhalb der Legalität* Unabhängig von Ihrem Verwendungszweck müssen Sie sich Ihrer Verantwortung bewusst sein, sicherzustellen, dass Ihre Nutzung legal ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass ein Buch, das nach unserem Dafürhalten für Nutzer in den USA öffentlich zugänglich ist, auch für Nutzer in anderen Ländern öffentlich zugänglich ist. Ob ein Buch noch dem Urheberrecht unterliegt, ist von Land zu Land verschieden. Wir können keine Beratung leisten, ob eine bestimmte Nutzung eines bestimmten Buches gesetzlich zulässig ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass das Erscheinen eines Buchs in Google Buchsuche bedeutet, dass es in jeder Form und überall auf der Welt verwendet werden kann. Eine Urheberrechtsverletzung kann schwerwiegende Folgen haben.

Über Google Buchsuche

Das Ziel von Google besteht darin, die weltweiten Informationen zu organisieren und allgemein nutzbar und zugänglich zu machen. Google Buchsuche hilft Lesern dabei, die Bücher dieser Welt zu entdecken, und unterstützt Autoren und Verleger dabei, neue Zielgruppen zu erreichen. Den gesamten Buchtext können Sie im Internet unter `http://books.google.com` durchsuchen.

3 3433 08248502 4

Die

Aldobrandinische Hochzeit.

Eine archäologische Ausdeutung

von

C. A. Böttiger.

Nebst einer Abhandlung über dies Gemälde von Seiten der Kunst betrachtet,

von

H. Meyer.

NEW-YORK

Mit einem Kupfer.

Dresden, 1810.

in der Waltherschen Hofbuchhandlung.

Dem

Durchlauchtigſten

Herrn Erbprinzen

von

Sachſen Weimar und Eiſenach

Carl Friedrich,

dem Kenner und Freunde

des Schönen,

was gut iſt.

Sehnsucht empfinde, dieß Ew. Durchlaucht mit dem Gefühle, das Höchst Dero sinnige Theilnahme mir so oft einflößte, vorzutragen. Was Wunder, daß ich auch diese Schrift, die Frucht einiger mir nur sparsam zugemessenen Mußestunden, zur Wortführerin meiner unwandelbaren ehrerbietigen Gesinnungen zu machen, mich erkühne. Erwuchs doch vieles von dem, was hier erblühete, auf Weimarischem

Boden. Ja selbst die meisterhafteste Copie des Bildes, welches erklärt wird, befindet sich in einladender Nähe von Ew. Durchlaucht. Eine anmuthige Vermählung ist der Gegenstand des Bildes. Eine Vermählung, der die Künste und Grazien noch nach Jahren huldigen werden, ist das höchste Glück von Ew. Durchlaucht Leben. Möge jene Huldigung und diese Blüthe des erhabenen Fürsten-Hauses, dessen erste

Stütze und Hoffnung ich in Ihnen anrede, für ein kommendes Geschlecht lange, lange ein lebendes Vorbild bleiben!

Ich ersterbe mit tiefster Verehrung:

Ew. Hochfürstl. Durchlaucht

Dresden,
den 22. August, 1810.

unterthänigster Diener
Carl August Böttiger.

Vorbericht.

Meine letzten archäologischen Wintervorlesungen brauchten da, wo von der Ehestiftenden Juno und von den Hochzeitgebräuchen, die vom ältesten Junodienste abstammten, die Rede war, auch das antike Gemälde in Anregung, welches unter den Nahmen der griechischen Hochzeit in der Villa Aldobrandini seit Jahrhunderten den beschauenden Kunstfreunden eine mannigfaltige Unterhaltung, den forschenden Alterthumskennern eine vieldeutige Aufgabe darbot.

Ich war so glücklich eine zwar verkleinerte, aber sehr genaue, mit dem Urbilde selbst übereinstimmende Nachbildung von diesem köstlichen Ueberreste alter Wandmalerei zu besitzen, die ich der Güte meines vielfährigen und erprobten Freundes, des Herzogl. Weimarischen Hofraths und Directors der Weimarischen Zeichenakademie Herrn Heinrich Meyer, verdankte. Diese wurde während der Vorlesungen auf die Staffelei gestellt. Mit ihr konnten die Anwesenden die zu eben diesem Endzwecke herumgebotten bekannten Kupferstiche vergleichen.

Meine Gedanken und Muthmaaßungen über ein schon so oft, aber nicht immer mit Glück ausgelegtes Kunstwerk, die ich damals einem geschlossenen Kreise der ach-

tungswürdigſten Kunſtfreunde Dresdens vorzutragen verſuchte, auch dem großen Publikum durch eine beſondere Druckſchrift mitzutheilen, ſchien mir ein in vieler Rückſicht mißliches und gewagtes Unternehmen zu ſeyn. Dort hatte ich es zwar auch mit Kennern und Eingeweihten zu thun, wovon viele einſt ſelbſt die vollendende Weihe in der ewigen Kunſtmetropole erhalten, ſelbſt vor dem Urbilde in Rom geſtanden hatten; allein ſie waren zugleich meine wohlwollenden Freunde, die auch die gewagtere Andeutung um des Zuſammenhanges willen, in dem ſie mit der ganzen Reihe von Vorleſungen ſtand, mit Nachſicht aufnahmen. Hier hab' ich unerbittliche Kunſtrichter vor mir, worunter die, welche in Rom waren, gegen einen jeden, der dieſen heiligen Boden nie betrat, in voraus oft mit einem verdammungsluſtigen Vorurtheil erfüllt ſind. Dort konnte ich jedem Einzelnen im Kreiſe [illegible] lichende Nachbildung vorzeigen. Hier kann ich höchſtens im Allgemeinen darauf verweiſen.

Indeß ſiegte endlich doch über dieſe und noch viele andere Bedenklichkeiten die Betrachtung, daß dieß Kunſtwerk, das für die Geſchichte der alten Malerei ſo einzig daſteht, habe bis heute noch nirgends eine ausführlichere, dem Standpunkte aus welchem wir jetzt jene Denkmale zu betrachten pflegen, angemeſſenere Erläuterung erhalten, es müſſe alſo auch die unvollkommene, aber doch nach Vollſtändigkeit ſtrebende Auslegung den Freunden der Alter-

thumskunde ſchon darum willkommen ſeyn, weil durch ſie Widerſpruch gereizt und das Geiſtreichere und Vollendetere irgendwo hervorgelockt werden könne. Dazu kam die erneuernde und erfreuliche Zuſage meines Weimariſchen Kunſtfreundes, durch einen erwünſchten Beitrag aus ſeiner Feder das zu erſetzen was mir mangele, und ein Werk, das ſich nur archäologiſch und antiquariſch zu erläutern vermochte, nun auch als prüfender Augenzeuge, als Künſtler für Künſtler, zu beurtheilen. Die in Weimar ſelbſt, als Zierde eines antik verzierten Saals befindliche Copie in der Größe des Originals, die Herr Meyer mit der feinſten Treue in Rom verfertigte, müßte dem, der dieſes gelehrten und auch als Schriftſteller im Fache der alten und neuen Kunſt vielfach verdienten Künſtlers ſtrenge Gewiſſenhaftigkeit in ſeinen Berichterſtattungen nicht weiter kennen zu lernen Gelegenheit hatte, ſchon allein dafür bürgen, daß vielleicht in Rom ſelbſt jetzt niemand lebe, der dieß köſtliche Denkmal ſo ſorgfältig unterſuchte und ſo oft zu ihm zurückkehrte. Es trifft ſich gerade, daß er neuerlich auch bei einer andern Veranlaſſung, wo er eine der wichtigſten literariſchen Erſcheinungen mit ſeinen Beiträgen auszuſtatten aufgefodert wurde, *) dieß Gemälde als einen

*) Zur Farbenlehre, von Göthe. Th. II. S. 97 – 103. die ganze dort eingeſchaltete „hypothetiſche Geſchichte des Colorits beſonders griechiſcher Maler" floß aus der Feder des Herrn GR. Meyer.

Beweiß aufſtellen konnte, daß die Alten in Betreff der Harmonie oder der künſtlichen Stellung und Vertheilung der Farben ſolchen Regeln folgten, die ihnen mehrere Mannigfaltigkeit und größren Spielraum erlaubten, als die Neuern gehabt haben. Niemand, der hier mit ſprechen will, darf die ſcharfſinnige Ausführung und die Bemerkungen, die über Colorit, Ton und Harmonie, über die von dem Künſtler angewandten Farbenſtoffe und die Behandlung derſelben, aus der Betrachtung der Aldobrandiniſchen Hochzeit dort abgeleitet werden, ungeleſen laſſen. Und wer ſie lag wird ſich überzeugt fühlen, daß dieß Gemälde für die Kunſtgeſchichte der Malerei von entſchiedener Wichtigkeit ſei und ſich freuen, durch die Vermittelung deſſelben Künſtlers zum Beſitz einer ächten, kolorirten Copie und zu neuen Aufſchlüſſen darüber zu gelangen.

Denn auch die dieſen Blättern am Ende beigefügte Abhandlung iſt reich an Winken und Beobachtungen für ältere und neuere Kunſt. Ich rechne es mir als kein geringes Verdienſt an, ſie durch meine Aufforderung veranlaßt zu haben. So konnte der würdige Künſtler ſich hier über manches noch deutlicher erklären, als es in jenem Aufſatze dem dort vorgeſteckten Ziele gemäß geſchehen konnte. In der von mir ſelbſt angeſtellten Unterſuchung habe ich vorzüglich auf zwei Punkte hinzuarbeiten geſucht, deren Nichtbeachtung die frühern Erklärer und ſelbſt den Vater unſerer Wiſſenſchaft, den ehrwürdigen Winkel-

mann, auf allerlei Abwege geführt zu haben scheint. Wie erhebt sich, das wäre der erste Punkt, ein Gegenstand, der eine ganz gewöhnliche Handlung, die Verlegenheit einer schüchternen Braut und das Verlangen eines zärtlichen Bräutigams, nebst einigen Gebräuchen, wie sie die Vorfeier der Brautnacht mit sich bringt, uns vors Auge bringen soll, zu den höhern Ansprüchen der alten Symbolik, ohne welche eigentlich gar kein wahres Kunstwerk im höhern Sinn gedenkbar ist, und ohne welche auch unser Gemälde sich von der Alltäglichkeit eines gemeinen Gattungs-Bildes kaum vermocht hätte? Winckelmann, der in unserem Gemälde stets die hochberühmte Hochzeitfabel von Peleus und Thetis erblickte, ehrete das Göttliche, wodurch jene rein menschliche Handlung symbolisirt und in die höhere Kunstregion gehoben wurde, sehr richtig. Nun darin fehlt er, daß er das rein mythisch ausdeutet, was nur mystisch und symbolisch zu verstehen war. Um nun dieß deutlich zu machen, that es allerdings Noth, fast alle Figuren dieser Hochzeit hergeholt durchzugehn und bei einer jeden, nachdem ihre fast nicht zu verkennende, menschliche Deutung angegeben worden, auch den symbolischen, aus den alten Götterhochzeiten abzuleitenden Bezeichnung zu gedenken. So dürften wir uns unter der Braut eine Ariadne oder Libera, unter dem Bräutigam einen Liber, unter der Zuspecherin eine Venus, unter der Salbenspenderin eine Nymphe oder Ge-

eis vorſtellen. Dieß führt nun wieder auf einige eingeſchaltete und zum Theil in den ausführlichen Anmerkungen weiter auseinandergeſetzte Betrachtungen über das durch die Götter geſtiftete und repräſentirte Myſterium des Eheſtandes bei den Griechen und Römern, über die mimiſche Einweihung dazu und die Darſtellung derſelben in den alten, heiligen Vermählungsſitten. In der Entwicklung dieſer das ganze klaſſiſche Alterthum durchdringende Vorſtellungsart ſchmeichle ich mir manches ſchärfer beſtimmt und aus den Begriffen der mythiſchen Vorwelt abgeleitet zu haben, als es in Schriften über dieſen Gegenſtand bis jetzt aufgefaßt wurde. Und könnte auch die von mir auf vorliegendem Fall verſuchte Anwendung vielleicht zu künſtlich erſcheinen, ſo würde doch die Unterſuchung ſelbſt, der ich in meinem größern mythologiſchen Werke, in dem Abſchnitte von der Hera oder Juno noch mehr Vollſtändigkeit und Beweiskraft geben werde, dadurch nichts an ihren mannigfaltigen Beziehungen aufs Alterthum überhaupt verlieren. Dadurch aber, daß man etwa ſagte, man mache von dieſem nachläſſig hingeworfenen Wandgemälde zu viel Aufhebens und wundre ſich, wie man ſo viel Sinn und Bedeutung in ein ſehr mittelmäßiges Machwerk legen könne, würde ſich auch im ſchlimmſten Fall, daß dem wirklich ſo wäre, niemand leicht irre machen laſſen. Wer, was Kunſtüberlieferung damals war und wie die gute Schule ſich auch in den geringen und ſpäten Werken noch offen-

hatte, wäre es auch nur an den Topfmalereien, die wir jetzt Vasengemälde nennen, zu bemerken sich je die Mühe nahm, wird auch in den nozze manchen Funken der nie verlöschenden Prometheusfackel finden, die nur der Stumpfsinn für ausgebrannte Asche hält.

Woher kommt aber, und das wäre der zweyte Punkt, so manches Fremdartige in diese offenbar griechisch gedachte, griechisch-symbolisirte Vorstellung? So ist die ehrwürdige Matronenfigur, die das Bad prüft, viel zu sehr römisch, um nicht auf den ersten Blick dafür erkannt zu werden. Ich weiß nicht, ob die von mir gegebene, hauptsächlich auf Zoega's Urtheil über dergleichen Compositionen gegründete Auflösung allen Zweifel beschwichtigen könne. Nur vermochte ich hier eben so wenig etwas befriedigenderes zu erdenken, als bey der räthselhaften Figur, die hinter dem Bade-Becken das für allen häuslichen und religiösen Gebrauch so ganz unförmliche Beet in die Höhe hebt. Ich dachte dabey an eine astrologische Tafel. Wäre das herabhängende Band, wovon man unten noch einige Spuren zu entdecken glaubte, wirklich erwiesen, so würde diese Erklärung dadurch noch mehr Wahrscheinlichkeit erhalten.

Die der Abhandlung beygefügte Zugabe von größern Anmerkungen und Exkursen mögen leicht als unnütze Auswüchse und üppige Wasserschößlinge dem beschneidenden Gartenmesser der Kritik unterliegen. Indeß bin ich

mir nicht bewußt, irgendwo nur ein altes Kunstgeräthe aufgebildet oder das Verschlungene nur wiedergegeben zu haben. Was über die Theatermaschinerie, über manche Kleidungsstücken und Hausgeräthe, über die so weit greifende Badesitte und über den Zustand der griechischen Frauen oft wieder mehr im allgemeinen Umrisse, als in erschöpfenden Abhandlungen hier beigebracht wurde, bezieht sich meist auf neuere Controversen oder Untersuchungen über diese Gegenstände und wird also wenigstens den eigentlichen Alterthumsfreund an dies und jenes erinnern, wo der Denkspruch nicht auf Leichensteinen geschrieben steht.

Jedem Exemplar ist ein Kupferstich beigeheftet, welcher die Umrisse dieses Gemäldes nach der Originalzeichnung giebt, und welchen der hiesige Kupferstecher Seiffert, den die Kunstfreunde aus seinen wohlgerathenen Arbeiten zum Augusteum kennen, mit der ihm eigenen Treue gestochen hat. Wer diese Abbildung mit den gewöhnlichen Stichen von und nach Bartoli vergleicht, wird leicht die Abweichungen und Verfälschungen erkennen, die hier sorgfältig vermieden wurden, die sich aber aus den Admirandis in alle übrige Stiche, selbst die neuesten nicht ausgenommen, eingeschlichen haben.

Bei weitem das wünschenswertheste bei einem Denkmal, wobei so viel auf die Farben ankömmt, müßten treu und sauber colorirte Abbildungen seyn. Da aber ein solches Blatt, wenn es nicht bloße Fabrikarbeit seyn

soll; nicht etwa blos in Farbe gedruckt, sondern ganz mit dem Pinsel unter der beständigen Aufsicht eines Kunstverständigen aufs sauberste ausgeführt werden muß, so müßte der Preiß eines so gefärbten Figurenblatts den Preiß des Buches selbst um ein Bedeutendes übersteigen, und es wäre weder rathsam, noch aus Mangel geschickter Maler auch nur ausführbar gewesen, jedem Exemplar ein colorirtes Blatt beyzufügen. Darum muß es dem Liebhaber überlassen bleiben, ob er außer dem Kupferstiche in Umrissen noch besonders ein mit dem Pinsel ausgeführtes Blatt besitzen wolle. Für diesen Wunsch sind unter den Augen des Herrn Hofraths Meyer in Weimar eine bestimmte, im Ganzen nur sehr geringe Zahl aufs sorgfältigste ausgemalt und von dem Meister selbst mit der ihm eigenen Genauigkeit revidirt worden. Es mag leicht zu den gelungensten in dieser Art von ausgemalten Blättern gezählt werden, was hier von der Verlagshandlung um einen verhältnißmäßig billigen und mit den übertriebenen Forderungen einiger bekannten Kunsthandlungen gar nicht in Vergleich zu seßenden Preiß geliefert wird.

Die neuesten Nachrichten aus Rom beglaubigen die Erzählung, daß die ganze Villa Aldobrandini mit Garten, Gemälden, einigen schönen Friesen und Basreliefs und vielen, wenn auch nur mittelmäßigen Statuen, unser Gemälde von der Hochzeit mit eingeschlossen, für 12000 Piaster feilgeboten worden. Wie bald wird also auch

tungswürdigſten Kunſtfreunde Dresdens vorzutragen verſuchte, auch dem großen Publikum durch eine beſondere Druckſchrift mitzutheilen, ſchien mir ein in vieler Rückſicht mißliches und gewagtes Unternehmen zu ſeyn. Dort hatte ich es zwar auch mit Kennern und Eingeweihten zu thun, wovon viele einſt ſelbſt die vollendende Weihe in der ewigen Kunſtmetropole erhalten, ſelbſt vor dem Urbilde in Rom geſtanden hatten; allein ſie waren zugleich meine wohlwollenden Freunde, die auch die gewagtere Andeutung um des Zuſammenhanges willen, in dem ſie mit der ganzen Reihe von Vorleſungen ſtand, mit Nachſicht aufnahmen. Hier hab' ich unerbittliche Kunſtrichter vor mir, worunter die, welche in Rom waren, gegen einen jeden, der dieſen heiligen Boden nie betrat, in voraus oft mit einem verdammungsluſtigen Vorurtheil erfüllt ſind. Dort konnte ich jedem Einzelnen im Kreiſe [illegible] lichende Nachbildung vorzeigen. Hier kann ich höchſtens im Allgemeinen darauf verweiſen.

Indeß ſiegte endlich doch über dieſe und noch viele andere Bedenklichkeiten die Betrachtung, daß Kunſtwerk, das für die Geſchichte der alten Malerei ſo einzig daſteht, habe bis heute noch nirgends eine ausführlichere, dem Standpunkte aus welchem wir jetzt jene Denkmale zu betrachten pflegen, angemeſſenere Erläuterung erhalten, es müſſe alſo auch die unvollkommene, aber doch nach Vollſtändigkeit ſtrebende Auslegung den Freunden der Alter-

thumskunde ſchon darum willkommen ſeyn, weil durch ſie Widerſpruch gereizt und das Geiſtreichere und Vollendetere irgendwo hervorgelockt werden könne. Dazu kam die erneuernde und erfreuliche Zuſage meines Weimariſchen Kunſtfreundes, durch einen erwünſchten Beitrag aus ſeiner Feder das zu erſetzen was mir mangele, und ein Werk, das ich nur archäologiſch und antiquariſch zu erläutern vermochte, nun auch als prüfender Augenzeuge, als Künſtler für Künſtler, zu beurtheilen. Die in Weimar ſelbſt, als Zierde eines antik verzierten Saals befindliche Copie in der Größe des Originals, die Herr Meyer mit der feinſten Treue in Rom verfertigte, mußte dem, der dieſes gelehrten und auch als Schriftſteller im Fache der alten und neuen Kunſt vielfach verdienten Künſtlers ſtrenge Gewiſſenhaftigkeit in ſeinen Berichterſtattungen nicht weiter kennen zu lernen Gelegenheit hatte, ſchon allein dafür bürgen, daß vielleicht in Rom ſelbſt jetzt niemand lebe, der dieß köſtliche Denkmal ſo ſorgfältig unterſuchte und ſo oft zu ihm zurückkehrte. Es trifft ſich gerade, daß er neuerlich auch bei einer andern Veranlaſſung, wo er eine der wichtigſten literariſchen Erſcheinungen mit ſeinen Beiträgen auszuſtatten aufgefodert wurde, *) dieß Gemälde als einen

*) Zur Farbenlehre, von Göthe. Th. II. S. 97 – 103. die ganze dort eingeſchaltete „hypothetiſche Geſchichte des Colorits beſonders griechiſcher Maler" floß aus der Feder des Herrn HR. Meyer.

Beweiß aufſtellen konnte, daß die Alten in Betreff der Harmonie oder der künſtlichen Stellung und Vertheilung der Farben ſolchen Regeln folgten, die ihnen mehrere Mannigfaltigkeit und größeren Spielraum erlaubten, als die Neuern gehabt haben. Niemand, der hier mit ſprechen will, darf die ſcharfſinnige Ausführung und die Bemerkungen, die über Coloris, Ton und Harmonie, über die von dem Künſtler angewandten Farbenſtoffe und die Behandlung derſelben, aus der Betrachtung der Aldobrandiniſchen Hochzeit dort abgeleitet werden, ungeleſen laſſen. Und wer ſie lag wird ſich überzeugt fühlen, daß dieß Gemälde für die Kunſtgeſchichte der Malerei von entſchiedener Wichtigkeit ſei und ſich freuen, durch die Vermittelung deſſelben Künſtlers zum Beſitz einer ächten, koloricten Copie und zu neuen Aufſchlüſſen darüber zu gelangen.

Denn auch die dieſen Blättern am Ende beigefügte Abhandlung iſt reich an Winken und Beobachtungen für ältere und neuere Kunſt. Ich rechne es mir als ein geringes Verdienſt an, ſie durch meine Aufforderung veranlaßt zu haben. So konnte der würdige Künſtler ſich hier über manches noch deutlicher erklären, als es in jenem Aufſatze dem dort vorgeſteckten Ziele gemäß geſchehen konnte. In der von mir ſelbſt angeſtellten Unterſuchung habe ich vorzüglich auf zwei Punkte hinzuarbeiten geſucht, deren Nichtbeachtung die frühern Erklärer und ſelbſt den Vater unſerer Wiſſenſchaft, den ehrwürdigen Winkel-

mann, auf allerlei Abwege geführt zu haben scheint. Wie erhebt sich, das wäre der erste Punkt, ein Gegenstand, der eine ganz gewöhnliche Handlung, die Verlegenheit einer schüchternen Braut und das Verlangen eines zärtlichen Bräutigams, nebst einigen Gebräuchen, wie sie die Vorfeier der Brautnacht mit sich bringt, uns vors Auge bringen soll, zu den höhern Ansprüchen der alten Symbolik, ohne welche eigentlich gar kein wahres Kunstwerk im höhern Sinn gedenkbar ist, und ohne welche auch unser Gemälde sich von der Alltäglichkeit eines gemeinen Gattungs-Bildes loszureißen kaum vermocht hätte? Winckelmann, der in unserem Gemälde stets die hochberühmte Hochzeitfabel von Peleus und Thetis erblickte, ehndete das Göttliche, wodurch jene rein menschliche Handlung symbolisirt und in die höhere Kunst-regien gehoben wurde, sehr richtig. Nun darin fehlt er, daß er das rein mythisch auszudeuten, was nur mystisch und symbolisch zu verstehen war. Um nun dieß deutlich zu machen, that es allerdings Noth, fast alle Figuren dieser Hochzeit durchzugehn und bei einem jeden, nachdem ihre fast nicht zu verkennende, menschliche Deutung angegeben worden, auch den symbolischen, aus den alten Götterhochzeiten abzuleitenden Bezeichnung zu gedenken. So dürften wir uns unter der Braut eine Ariadne oder Libera, unter dem Bräutigam einen Liber, unter der Zusprecherin eine Venus, unter der Salbenspenderin eine Nymphe oder Ehe-

eis vorſtellen. Dieß führt nun wieder auf einige eingeſchaltete und zum Theil in den ausführlichen Anmerkungen weiter auseinandergeſetzte Betrachtungen über das durch die Götter geſtiftete und repräſentirte Myſterium des Eheſtandes bei den Griechen und Römern, über die mimiſche Einweihung dazu und die Darſtellung derſelben in den alten, heiligen Vermählungsſitten. In der Entwicklung dieſer das ganze klaſſiſche Alterthum durchdringende Vorſtellungsart ſchmeichle ich mir manches ſchärfer beſtimmt und aus den Begriffen der mythiſchen Vorwelt abgeleitet zu haben, als es in Schriften über dieſen Gegenſtand bis jetzt aufgefaßt wurde. Und könnte auch die von mir auf vorliegendem Fall verſuchte Anwendung vielleicht zu künſtlich erſcheinen, ſo würde doch die Unterſuchung ſelbſt, der ich in meinem größern mythologiſchen Werke, in dem Abſchnitte von der Hera oder Juno noch mehr Vollſtändigkeit und Beweißkraft geben werde, dadurch nichts an ihren mannigfaltigen Beziehungen aufs Alterthum überhaupt verlieren. Dadurch aber, daß man etwa ſagte, man mache von dieſem nachläſſig hingeworfenen Wandgemälde zu viel Aufhebens und wundre ſich, wie man ſo viel Sinn und Bedeutung in ein ſehr mittelmäßiges Machwerk legen könne, würde ſich auch im ſchlimmſten Fall, daß dem wirklich ſo wäre, niemand leicht irre machen laſſen. Wer, was Kunſtüberlieferung damals war und wie die gute Schule ſich auch in den geringen und ſpäten Werken noch offen-

kenne, wäre es auch nur an den Topfmalereien, die wir jetzt Vasengemälde nennen, zu bemerken sich je die Mühe nahm, wird auch in den nozze manchen Funken der nie verlöschenden Prometheusfackel finden, die nur der Stumpfsinn für ausgebrannte Asche hält.

Woher kommt aber, und das wäre der zweyte Punkt, so manches Fremdartige in diese offenbar griechisch gedachte, griechisch symbolisirte Vorstellung? So ist die ehrwürdige Matronenfigur, die das Bad prüft, viel zu sehr römisch, um nicht auf den ersten Blick dafür erkannt zu werden. Ich weiß nicht, ob die von mir gegebene, hauptsächlich auf Zoega's Urtheil über dergleichen Compositionen gegründete Auflösung allen Zweifel beschwichtigen könne. Nur vermochte ich hier eben so wenig etwas befriedigenderes zu erdenken, als bey der räthselhaften Figur, die hinter dem Bade-Becken das für allen häuslichen und religiösen Gebrauch so ganz unförmliche Beyl in die Höhe hebt. Ich dachte dabey an eine astrologische Tafel. Wäre das herabhängende Band, wovon man unten noch einige Spuren zu entdecken glaubte, wirklich erwiesen, so würde diese Erklärung dadurch noch mehr Wahrscheinlichkeit erhalten.

Die der Abhandlung beygefügte Zugabe von größern Anmerkungen und Exkursen mögen leicht als unnütze Auswüchse und üppige Wasserschößlinge dem beschneidenden Gartenmesser der Kritik unterliegen. Indeß bin ich

mir nicht bewußt, irgendwo nur ein altes Linsengericht aufgewärmt oder das Verschlungene nur wiedergekäut zu haben. Was über die Theatermaschinerie, über manche Kleidungsstücken und Hausgeräthe, über die so weit greifende Badesitte und über den Zustand der griechischen Frauen oft wieder mehr im allgemeinen Umrisse, als in erschöpfenden Abhandlungen hier beigebracht wurde, bezieht sich meist auf neuere Controversen oder Untersuchungen über diese Gegenstände und wird also wenigstens den eigentlichen Alterthumsfreund an dies und jenes erinnern, wo der Denkspruch nicht auf Leichensteinen geschrieben steht.

Jedem Exemplar ist ein Kupferstich beigeheftet, welcher die Umrisse dieses Gemäldes nach der Originalzeichnung giebt, und welchen der hiesige Kupferstecher Seiffert, den die Kunstfreunde aus seinen wohlgerathenen Arbeiten zum Augusteum kennen, mit der ihm eigenen Treue gestochen hat. Wer diese Abbildung mit den gewöhnlichen Stichen von und nach Bartoli vergleicht, wird leicht die Abweichungen und Verfälschungen erkennen, die hier sorgfältig vermieden wurden, die sich aber aus den Admirandis in alle übrige Stiche, selbst die neusten nicht ausgenommen, eingeschlichen haben.

Bei weitem das wünschenswertheste bei einem Denkmal, wobei so viel auf die Farben ankömmt, mußten treu und sauber colorirte Abbildungen seyn. Da aber ein solches Blatt, wenn es nicht bloße Fabrikarbeit seyn

soll, nicht etwa bloß in Farbe gedruckt, sondern ganz mit dem Pinsel unter der beständigen Aufsicht eines Kunstverständigen aufs sauberste ausgeführt werden muß, so müßte der Preiß eines so gefärbten Figurenblatts den Preiß des Buches selbst um ein Bedeutendes übersteigen, und es wäre weder rathsam, noch aus Mangel geschickter Maler auch nur ausführbar gewesen, jedem Exemplar ein colorirtes Blatt beyzufügen. Darum muß es dem Liebhaber überlassen bleiben, ob er außer dem Kupferstiche in Umrissen noch besonders ein mit dem Pinsel ausgeführtes Blatt besitzen wolle. Für diesen Wunsch sind unter den Augen des Herrn Hofraths Meyer in Weimar eine beträchtliche, im Ganzen nur sehr geringe Zahl aufs sorgfältigste ausgemalt und von dem Meister selbst mit der ihm eigenen Genauigkeit revidirt worden. Es mag leicht zu den gelungensten in dieser Art von ausgemalten Blättern gezählt werden, was hier von der Verlagshandlung um einen verhältnißmäßig billigen und mit den übertriebenen Forderungen einiger bekannten Kunsthandlungen gar nicht in Vergleich zu setzenden Preiß geliefert wird.

Die neuesten Nachrichten aus Rom beglaubigen die Erzählung, daß die ganze Villa Aldobrandini mit Garten, Gemälden, einigen schönen Friesen und Basreliefs und vielen, wenn auch nur mittelmäßigen Statuen, unser Gemälde von der Hochzeit mit eingeschlossen, für 12000 Piaster feilgeboten worden. Wie bald wird also auch

diese, Jahrhunderte lang dort bewunderte Herrlichkeit verschwunden und vielleicht im Schutt irgend eines reichen Nabobs eingescharrt seyn? Wenn erhalte uns wenigstens diese Andeutung in Wort und Bild das Andenken jener hochgepriesenen Antike. Wir sagen nochmahls mit unserm Schiller

— — Alles Schöne
alles Hohe nehmen sie mit fort,
alle Farben, alle Lebenstöne;
eins blieb Schatten und ein leeres Wort!

Dresden, den 22. August 1801

Die Aldobrandiniſche Hochzeit.

I.

Wenn und wo wurde dieß Gemälde gefunden?

Unter den wenigen Wandgemälden des klaſſiſchen Alterthums von einiger Bedeutung, die durch verſchüttete Grottengewölbe geſchirmt und für eine ſpätere Nachwelt erhalten wurden, hat man ſeit Jahrhunderten die ſogenannte Aldobrandiniſche Hochzeit immer zuerſt angeführt. Der geiſtreiche Bibliothekar jener Königin, die ſich lieber mit römiſchen Kunſtwerken und Alterthumsforſchern als mit ſcandinaviſchen Runenſtäben und Schwediſchen Reichsräthen umringen wollte, Bellori nennt dieſe Hochzeit in der Unterſchrift zu dem bekannten Kupferſtich des Bartolo das einzige Muſter und Wunder der alten Kunſt. Derſelbe erklärt es bey einer andern Gelegenheit der Erfindung eines Rafaels würdig. *) Was Wunder, wenn die Achtung vor dieſe

*) Vnicum veteris artis exemplum et miraculum zu den *Admirandis* tab. 60. Mit Rafaels Kunſt vergleicht er das Bild in der Introductio ad picturas antiquas Sepulcri Nasoniani in Grävs Thesaurus Antiqq. Roman. T. XII. c. 1030.

Kunst-Reliquie nach und nach die seltsamsten Ueberlieferungen erzeugte, und mancher Cicerone dem staunenden Fremdling aus Norden mit großer Bestimmtheit die Fabel vorbetete, diese griechische Hochzeit sei ein Werk des größten Meisters; Apelles selbst sei nach Rom gekommen und habe es daselbst für den Mäcenas gemahlt! Ein gewisser Abbate Resta soll dieß sogar in einer eigenen Abhandlung zu erweisen gesucht haben. *) Aus allem geht wenigstens so viel hervor, daß dieß Gemälde von jeher die größte Aufmerksamkeit erregte und auch wohl heute noch eine besondere Betrachtung verdient. Die erste Frage, die sich uns bey dessen Betrachtung aufdringt und von deren Beantwortung so manche andere abhängt, muß wohl auf den Ort und die Zeit gerichtet seyn, wo dieß Gemälde zufällig gefunden und aus dem Grabe wieder zum Leben erweckt worden ist?

Was nur wenigen Ueberresten der alten Kunst zu Theil wurde, der glückliche Umstand, daß bei ihren Auffinden ein kunstverständiger Augenzeuge Bericht erstattete und diesen Bericht auch auf die Nachwelt fortpflanzte,

*) Man findet diese und mehrere Kunstsagen in Richardson's Description de divers fameux tableaux T. III. P. II. p. 577. ff. wo überhaupt die Nachrichten und Meinungen darüber noch am vollständigsten aufgestellt sind.

dieß ist der Aldobrandinischen Hochzeit wirklich zu Statten gekommen. Der Maler Federigo Zuccaro [1]) hat uns in seiner Idee der Maler, Bildhauer und Baumeister eine sehr bestimmte Nachricht *) von der Art, wie dieß Gemälde unter seinen Augen aufgegraben und an den Ort gebracht wurde, wo es sich noch bis auf diesen Tag befindet, so hinterlassen, daß darüber nicht der geringste Zweifel obwalten kann. Wir wissen durch ihn, [2]) daß es ums Jahr 1606 [3]) in den Gemäuern des alten Esquilins, denn das ist die von ihm angegebene Gegend vom Berge di Santa Maria Maggiore und den Mäcenatischen Gärten, in einem verschütteten Zimmer noch ganz frisch an der Wand gefunden, ausgesägt und seiner Frischheit und Schönheit wegen in dem Garten des Cardinals Aldobrandini (der heutigen Villa Pamfili Aldobrandini, wo sichs noch befindet) aufgestellt worden sei. Die Villa, wohin die ausgesägte Malerei gebracht wurde, hat seitdem mancherlei Schicksale erfahren und ihre Herren oft verändert. Zuletzt kam sie ans Haus Borgheſe. Aber das Bild ist doch stets unangetastet geblieben, ja es hat dem Nahmen Aldobrandini selbst bei solchen, die der Glanz dieses alten Fürstenhauses schwerlich je berührt hätte, eine Art von Unsterblichkeit verliehen, die nur die Kunst ihren

*) Idea de' Pittori, Scultori e Architetti (in Torino 1607. fol.) P. II. cap. VII. p. 37. ff.

Verehrern zusichert. Das Bild wurde ehemals als die größte Seltenheit der an ältern und neuern Kunstwerken reichen Villa in einem eigenen Gartenpavillon aufbewahrt. *) Es ist aber schon lange in das eigentliche Casino oder in den wirklich bewohnten Palast der Villa geschafft, dort in die Mauer eingelassen und, um es noch besser vor dem Eindruck der Luft und vor andern Berührungen zu sichern, mit vorgesetzten grossen Gläsern bedeckt worden. Als Nicolas Poussin die im Pallast Doria noch befindliche Copie davon in Oel verfertigte, [4]) mögen doch schon einzelne Figuren etwas beschädigt und verblichen gewesen seyn, die er nach Gutdünken zu ergänzen suchte. Diese Ergänzungen und Nachhülfen findet man nun auch auf dem von Pietro Santi Bartolo davon gegebenen Kupferstiche in den Admirandis; und da von diesem wieder alle neuere Copien ausgegangen, nicht aber nach dem Urbilde selbst genommen worden sind: [5]) so läßt sich daraus erklären, wie manche kleine Unrichtigkeit dadurch fortgepflanzt und Winckelmann selbst dadurch getäuscht werden könnte. Die Freunde der Kunst werden eben darum eine nach dem Urbilde selbst genau berichtigte Abbildung, die dieser Abhandlung beygefügt worden ist, sehr willkommen

*) S. *La Lande* Voyage en Italie T. III. p. 349. ed. de Geneve 1790.

heißen. Wir verdanken sie dem um die Kunstgeschichte vielfach verdienten, als Schriftsteller und Künstler gleich achtungswürdigen Weimarischen Hofrathe und Professor der Zeichenakademie zu Weimar, Herrn Heinrich Meyer, der während seiner Anwesenheit in Italien auch diese Kunstreliquie seiner besondern Aufmerksamkeit werth hielt und sie ganz in der Größe des Originals für seinen ehrwürdigen Gönner und Freund den Herrn Geh. Rath v. Göthe, mit der gewissenhaftesten Sorgfalt nachmahlte.

2.

Beschaffenheit des Gemäldes.

Das ganze Gemälde, so wie es ursprünglich aus der Wand ausgesägt worden ist, hat nahe an 4 Fuß (leipziger Maß) Höhe und 8½ länge. Die Figuren haben zwischen 20 — 21 Zoll Höhe. Ohngefähr dieselbe Größe haben auch die besten im Herculanum und zu Pompeji ausgegrabenen Wandfiguren und was wir sonst aus den Bädern des Titus, der Villa Negroni u. s. w. kennen. Das ist auch gerade die rechte Dimension für dergleichen Wandgemälde, da die Zimmer der Alten selten die Größe unserer Säle erreichten, die Triklinien oder Speisezimmer abgerechnet, in welchen wir aber am wenigsten Wandgemälde zu erwarten berechtigt sind. Halten wir also fürs erste nur das fest, daß es ein blo-

ßes Wandgemälde war, was wir hier erblicken. Denn es wurde ja, als die Nachgräber darauf stießen, aus der Wand geschnitten. Nun gehört es zwar ohnstreitig zu den größeen, historischen Stücken in der Wandmalerei, die Vitruv *) eben deßwegen mit dem Namen der Großmalerei (Megalographia,) bezeichnet, wahrscheinlich im Gegensatz mit den bloßen architectonischen Schnörkeln, Einfassungszierden, Landschaften und Küchenstücken (xenia); wozu uns die Herculanischen Gemälde so zahlreiche Belege liefern; aber auch so dürfen wir das Urtheil des Plinius nicht vergessen: Nur die Mahler verdienen Preiß, die ihr Werk auf der Staffelei hervorbrachten. **) Nichts wäre unbilliger, als aus dieser Probe die ganze Mahlerei der Alten beurtheilen zu wollen! Hirts Urtheil, daß man selbst in dem vorzüglichsten, was von dieser Gattung übrig blieb, nichts als bloße Abschattungen der Bilder aus der Schule der großen griechischen Pinsel- und Feuermaler zu suchen habe, ***) mag man

*) Vitruv VII. 5. p. 189. *ed. Schneid.*

**) Nulla gloria artificum est, nisi eorum, qui tabulas pinxere. Plinius XXXV. s. 37, 23.

***) In seiner im Jahre 1802 gehaltenen Vorlesung: à quel point les anciens ont-ils possédé l'art de la peinture? p. 18. ff.

chem Liebhaber befremdend vorgekommen seyn, ist aber im Grunde nur Wiederholung dessen, was schon Winckelmann in mehrern Stellen seiner Werke darüber geurtheilt hat.

Als Wandgemälde stand es ohne Zweifel in der Mitte eines zuletzt mit Marmorstaub (marmoratum) geglätteten Anwurfs, an einer Wand, die vielleicht auch enkaustisch gefärbt seyn konnte, um dem Eindruck des Sonnen- und Monden-Lichtes zu widerstehen. Das Feld, in welchem sich das Gemälde zeigte, war mit Linien eingeschlossen *) und mit einem Laubgewinde von Epheuranken ringsum eingefaßt. Zuccaro bewahrte einige Stücke von dem Laubwerk dieser verzierenden Einfassung. Noch jetzt würde eine Einfassung der Art ungemein geschmackvoll seyn, und das Bild selbst sehr zierlich einrähmen. Kann man es aber ein Frescogemälde nennen? Hirt leugnet dieß an mehrern Stellen seiner Vorlesungen und seiner Baukunst mit Gründen, welche schwer zu widerlegen seyn dürften. Wenn derselbe aber auch noch ferner behauptet, es seyen alle diese Wandgemälde bloß mit Leimfarbe oder à tempera gemahlt: **)

*) S. Hirts Baukunst nach den Grundsätzen der Alten XX. 4. S. 235.

**) Hirt zuerst in der Vorlesung von 1799 sur les différentes méthodes de peindre chez les anciens p. 10. ff. Dann in den Grundsätzen. S. 235.

so müssen wir dieß forschenden Augenzeugen und unterrichteten Männern, wovon einer am Schlusse dieser Abhandlung sprechen wird, zur Entscheidung überlassen, und enthalten uns daher billig alles eigenen Urtheils. Nur die Bemerkung eines prüfenden Beschauers, der dieß Gemälde noch im Jahr 1807 betrachtete, sei hier mitgetheilt, da sie vielleicht noch zu weitern Betrachtungen führen könnte. „Die Aldobrandinische Hochzeit, „schreibt dieser Kunstfreund, ist noch an ihrer Stelle „in demselben Palast Aldobrandini, wo die Statuen „zum großen Theil weggegangen, und Armuth eingezogen zu seyn scheint. Nur von der einen Wand schim„mern dem Kommenden noch einige schöne eingemauerte „Reliefs entgegen. Die Farben an diesem Bilde sind „nicht lebhaft mehr. Sie gleichen darin den Bildern in „Portici. Geht man ganz nahe, so sieht man kaum „Farbe und begreift nicht worin der Zauber liegt, der „das Bild aus einiger Ferne gesehen, zu umgeben „scheint, indem alsdann nicht bloß die bestimmten Um„risse, sondern auch die scheinbare Nuancirung der Aus„führung in der Farbe deutlich hervortritt. Ich weiß „nicht, ob es andern auch aufgefallen ist, wie mir, daß „diese antiken Bilder nicht bloß im Stil nach den pla„stischen Werken gemalt sind, sondern daß diese alte „Malerei auch darin eigenthümlich ist, daß sie ihren „Figuren ein so großes Relief zu geben versteht. Das

„Geheimniß der zum Malen gebrauchten Körper ist „schwerlich so viel werth, als die Art ihrer Behandlung „und Mischung, die eine so bewundernswürdige Run„dung, Lebens- und Körperähnlichkeit hervorbringt. Ge„gen die antiken Maler gehalten, haben die Neuern „ohnstreitig das bloß in der Farbe liegende Verhältniß „besser kultivirt (ohngefähr so, als wenn sich ein Schrift„steller für sein eigenes Werk begeisterte) wodurch die „Meister im Colorit die feinere Sinnlichkeit nur zu oft „auf Unkosten höherer Kunstforderung gebiendet und be„stochen haben. Jene Alten hingegen haben nach den „vorhandenen Proben, weit mehr darnach gestrebt, daß „der Gegenstand, lebengleich, in die Augen springe. „Der Mangel des Halbdunkels thut da der Deutlich„keit durchaus keinen Abbruch. Die Aldobrandinische „Hochzeit haben Maler, die sie mit mir zugleich sahen, „auch abgesehen von der herrlichen Zeichnung, mit Entzü„cken bewundert. Mir dünkt aber, daß so sehr auch die „Lebendigkeit, womit uns diese fast mit nichts gemach„ten kleinen Figuren ansprechen, gefallen muß, doch ge„rade Zöglinge unserer modernen Malerschulen nicht „recht wissen, warum ihnen das Bild gefällt. Denn „es ist offenbar den jetzigen Principien der Kunst wenig „angemessen und für sie mehr ein Bas-Relief, als ein „Gemälde."

3.

Zeitalter, in dem es gemalt worden.

Daß das Bild ursprünglich in Rom gemalt worden, dürfte kaum einem gegründeten Zweifel unterworfen seyn; der Ort, wo es gefunden wurde, beweißt dieß hinlänglich. Zuccaro nennt die Gärten des Mäcenas. Man würde indeß aus dieser Angabe zu voreilig schließen, daß dieß Gemälde auf Befehl oder im Geschmack des weichlichen Mäcenas *) von einem griechischen Maler für einen Grottensaal in seinen Gärten gemahlt worden sei, wie doch wohl schon behauptet worden ist. Verbrannten nicht schon in der Neronischen Feuersbrunst, nach der Aussage des glaubwürdigern Tacitus auch jene Prachtgärten nebst allen Umgebungen? **) Ohnfern der Maria Maggiore sind auch die Thermen des Titus gewesen, weßwegen auch viele Alterthumsforscher behauptet haben, dieß Gemälde sei in den Bädern des Titus gefunden worden. ***) Dann würde es also erst unter dem Titus gemalt worden seyn. Trotz der Mangelhaf-

*) Quem enervasset, imo castrasset felicitas. Seneca cp. IX. vergl. Vellejus II, 88. und die Stellen bei Meibom Vita Maecenatis p. 133 ff. woraus Souchay und Richer ihre Darstellungen schöpften.

**) Cuncta circum sagt Tacitus XV, 39.

***) *Presa gia, come si e detto, delle Terme di Tito,* Venuti Roma moderna T. 1. p. 138.

tigkeit und Flüchtigkeit in der Arbeit, die, obwohl nur auf Decoration berechnet, doch einen Künstler verräth, dem es ein leichtes gewesen wäre, noch weit mehr zu leisten, findet sich Herr Hofr. Meyer in Weimar doch geneigt, die Zeit seiner Entstehung noch etwas früher zu setzen, und bis in das Augustinische Zeitalter hinauf zu rücken. Diejenigen wenigstens, welche es in Hadrians Zeiten versetzen, dürften manches wider sich haben. Damals kam man von der flüchtigen, skizzenhaften Behandlung in Kunstwerken zurück und Marmorbilder sowohl, als einige noch übrig gebliebene Malereien und Stuccaturen in der Villa Adrians sind alle mit größeter Sorgfalt behandelt, als die in den Bädern des Titus und die gemeinen Wandmalereien in Pompeji. Später verlor sich das Princip der Massen in der Kunst, welches doch, wie jeden der Augenschein lehrt, in der Aldobrandinischen Hochzeit in einem trefflichen Sinne ausgedrückt ist. Griechische Kunst ist fast in allen seinen Theilen sichtbar. Es könnte also wohl seyn, daß die Hauptfiguren und mehrere andere Theile aus einem vortrefflichen griechischen Musterbilde übergetragen worden wären, daß aber der Künstler auch manches hinzugethan hatte, was nicht im Urbilde befindlich gewesen.

Nur eine Muthmaßung ließe sich noch beibringen, nach welcher allerdings, wenn nur die übrigen Kennzeichen damit übereinstimmten, das Bild selbst in Griechen-

land gemalt und von da nach Rom gebracht worden wäre. Die Alten kannten schon das Aussägen der Wandgemälde. Vier der vorzüglichsten Herculanischen Gemälde fand man in einem Zimmer zwei und zwei an die Wand gelehnt, woraus deutlich erhellet, daß sie schon damals aus einem andern Platze weggebracht und dahin, wo man sie nach Jahrhunderten wieder fand, mit gutem Bedacht gestellt worden waren. *) Wir wissen aber auch aus einer Stelle des Plinius, daß die römischen Kunstplünderer dieß Aussägen und Einklammern in hölzerne Maschinen so gut verstanden, als Milord Bristol in unsern Tagen, und daß sie ein aus Lacedämon so nach Rom geschafftes Wandgemälde weit wohlbehaltener überbrachten, **) als der irländische Kunst-Virtuos die aus der Villa Negroni erhandelten und bey ihrer Ankunft in

*) Winckelmann erzählt dieß in mehrern Stellen seiner Kunstgeschichte. Am richtigsten aber in seinem Briefe an Bianconi in den Werken II, 264. Ausg. von Fernow.

**) Lacedaemone excisum lateritiis parietibus opus tectorium, propter excellentiam picturae, ligneis formis inclusum, Romam deportauere in aedilitate, ad comitium exornandum, Muraena et Varro. Quum opus per se mirum esset, translatum tamen magis mirabantur. Plinius XXXV. s. 49. Vergl. Winckelmanns Storia delle arti T. II. pag. 289. *Fea.*

Irland in bunten Sand zermalmten Wand-Gemälde. Auch dürfte der Umstand nicht entgegen stehn, daß man unser Wandgemälde auch aus der Wand, wo man es entdeckte, und aus der Einfassung von Laubwerk aussägen mußte. Denn man könnte auch hier noch bemerken, daß sich die Alten auf das Einfügen ausgeschnittener Wandgemälde in die dazu vorbereitete Wand wohl noch besser verstanden haben möchten, als unsere Stuccaturarbeiter bei ähnlichen Veranlassungen. Wenigstens dürften die hölzernen Einrähmungen (tabulae marginatae), deren Plinius bei Gelegenheit einer ganz ähnlichen Operation im erneuerten Cerestempel gedenkt, *) hierbei nicht als eine Schwierigkeit angesehen werden. Denn schon Caylus, dieser treffliche Archäolog für alles Technische der Kunst, hat sehr richtig bemerkt, **) daß hierunter bloß die zur sichern Fortschaffung unentbehrlichen Klammern und Vorrichtungen zu verstehen sind. Allein es giebt andere Merkmale, die den spätern Ursprung dieses Gemäldes unter den ersten Kaisern so deutlich erkennen lassen, als hier überhaupt für den geübten Blick des Kenners eine überzeugende Deutlichkeit möglich ist.

*) Plinius XXXV. S. 45.

**) in seiner Abhandlung über Plinius Nachrichten im 35. Buche in den *Memoires de l'Academie des Inscriptions T. XXV. p.* 309.

4.

Gegenstand.

Kann irgend eine Handlung den vortheilhaften Gegenständen zugezählt werden, so ist es die, welche auf unserm Bilde vorgestellt wird. Das was unsere Sprache eben so bedeutend ausspricht, als die ihr vielfach verschwisterte griechische, die Hochzeit *) gehört zu dem Cyclus rein menschlicher Handlungen und ist das höchste Fest, was im glücklichsten und unbescholtensten Fall jeder Mensch nur einmal feiert. Was Hippel in seinem vielleicht zu früh vergessenen Buche über die Ehe halbscherzend behauptet: jeder rechtliche und rechtorganisirte müsse wenigstens einmal den Drang in sich gefühlt haben, eine Strohkranzrede zu halten oder ein Hochzeitgedicht zu singen, möchte sich auch auf die bildende Kunst anwenden lassen. Jeder Künstler würde, wenn er sich nur irgend zu einer freien Lebensansicht erheben kann, wenigstens einmal die Vereinigung der Psyche mit dem Eros, das heißt, eine Hochzeit darzustellen suchen. Hat doch selbst der Kreis der christlichen Kunstfabel diesen Gegenstand nicht entbehren wollen. Die Hochzeit der Jungfrau mit dem heiligen Joseph hat mehr als einen Pinsel selbst der großen Meister Ita-

*) Γάμος von γάω, γάιω ein Freudengelag, so wie Hochzeit, Hoogtied ursprünglich auch nur einen Gallatag, Schmauß bezeichnet.

liens beschäftigt. Das Alterthum aber kannte außer den bekannten Sujets aus der Heroenfabel, die Hochzeit des Peleus mit der Thetis und des Cadmus mit der Harmonia, die wir auch auf mehrern berühmten Bas-Reliefs abgebildet sehen, auch noch die Hochzeit Alexanders mit der Roxane von dem berühmten Aetion gemahlt. Bekanntlich hat uns Lucian in einer rhetorischen Anrede, die noch den Titel dieses Malers führt, die ganze Anordnung dieses Gemäldes beschrieben, *) wornach Rafael selbst eine Zeichnung entworfen haben soll. **) Auch wird es durch eine aufmerksamere Vergleichung bald deutlich, daß Rubens in seinem berühmten allegorischen Kunstkreis auf Maria von Medicis und Heinrich den IV. in der Galerie von Luxemburg die Idee des griechischen Meisters sehr gut gekannt und ihr durch eine geistreiche Anwendung seinen eigenen Stempel aufzudrücken gewußt hat. ***) So sind also Hochzeitfeierlichkeiten stets mit Vorliebe auch von der bildenden Kunst behandelt worden. Natürlich finden bey dieser

*) Im Aetion. c. 5. T. 1. p. 835. *ed. Wetst.*

**) Man vergleiche den bekannten Kupferstich nach Rafaels Zeichnung im Crozatschen Cabinet, in Cochin's Kupferwerke n. 36.

***) Um sich zu überzeugen, darf man nur das Blatt, wo Heinrich das Bildniß der Maria erblickt, ansehen, z. B. in Landon's Annales T. V. n. 37.

n.

Darſtellung wieder mehrere Abſtufungen ſtatt. Je inniger alles ſich auf die Hauptperſon der Handlung beziehe, je weniger Pomp und laſtendes Nebenwerk den Hauptgegenſtand erdrückt, deſto menſchlicher, alſo auch anziehender, dankbarer iſt die Behandlung. Die reine plaſtiſche Kunſt hat das Vollkommenſte dieſer Darſtellung in der von alter und neuer Sculptur ſo vielfach dargeſtellten und ſo hoch verherrlichten Gruppe des die Pſyche umarmenden Eros erreicht. Denn die irren gewaltig, welche in dieſer Umarmung bloß den Ausdruck der Geſchlechtsliebe erblicken. Nie würde ein Alter die bloße Hetärenliebe ſo gebildet haben. Nein, dieſe Gruppe kann nur in Hymens Tempel mit Schicklichkeit ſtehen. Ihr gegen über mag eine Prachthochzeit von Paul Veroneſe oder Rubens ſtehn, wo auch die Nebenwerke ihre höchſte, doch nicht bloß ausfüllende Fülle erhalten haben. Mit keuſcher aber geiſtreicher Nüchternheit ſteht unſre Aldobrandiniſche Hochzeit mitten inne. Schon das muß ein günſtiges Vorurtheil für ſie erregen, daß über ihren Sinn im Allgemeinen nie der geringſte Zweifel entſtand. Nozze, die griechiſche Hochzeit, das war, ſeit ſie aus den ſie ſchirmenden Grottentrümmern erſtand, die feſtſtehende Benennung derſelben.

6.

Anordnung.

Diejenigen, welche dieß Werk nur aus dem Gesichtspunkte der neuern Kunst betrachten, bemerken, es sei eben so wenig durch den Ausdruck eines ungetrennten Antheils an einer sichtbaren Handlung, als durch die Gruppirung zu einem Ganzen verbunden; nur wenn man die Figuren im Einzelnen betrachte, finde man reizende Stellungen, fließende Umrisse, schöne Gewänder. *) Es ist aber zu oft gesagt worden, als daß es hier ausführlicher Erklärung bedürfte, daß die Malerei der Alten, bloß von der Decoration der Tempel und Staatsgebäude ausgehend und vielleicht mehr als ein Jahrhundert lang nur der reinen Plastik dienend und untergeordnet, immer nur die Stellung und Gruppirung der Bas-Reliefs, wie sie zuerst um die Tempelfriesen herumliefen, zu ihrem Vorbild nahm und also auch alle zu einem Gemälde gehörige Figuren auf einem und demselben Plan neben einander nicht hinter einander stellte. Vielleicht wirkte die Art, wie die Schauspieler auf dem tragischen Theater sich ordneten, in der blühenden Zeit der griechischen

*) v. Rambohr Malerei und Bildhauerkunst in Rom II, 163. vergl. Fr. Brun prosaische Schriften Th. III. S. 293.

Kunst auch dazu *) und bewog auch die großen Meister, seit Apollodor, um mit Plinius zu reden, **) die Pforte der Kunst aufgeschlossen hatte, diese einfache Stellung jeder künstlichen Perspective, die, was die Linienperspective anbelangt, den Alten durchaus nicht unbekannt seyn konnte, ***) vorzuziehen. Dem sei aber auch wie ihm wolle, so viel ist gewiß, daß bei größern Compositionen der vom Theater entlehnte Begriff von wirklichen Acteurs und von Statisten im Chor sich überall deutlich zu erkennen giebt; und daß eben darum manche Composition auf alten Bas-Reliefs und Gemälden vom Beschauer, der bloß von den Foderungen der neuen Kunst ausging, ganz misverstanden und schief beurtheilt worden ist. Der Künstler, dem wir das vorliegende Gemälde verdanken, dachte sich die Szene der Handlung wirklich dreifach, stellte aber, den Stil der Bas-Reliefs-Form getreu, dieselbe doch nur in eine Linie. Die zehn Figuren, aus welchen unsre Aldobrandinische Hochzeit zusammengesetzt ist, verhalten sich vollkommen wie Schauspieler und Chor gegeneinander und

*) S. die feine Bemerkung A. W. Schlegels über dramatische Kunst und Literatur. Th. 1. S. 100.

**) Plinius XXXV. S. 36, 2.

***) Wir berufen uns der Kürze wegen nur auf Hirts Vorlesung von 1802. à quel point les anciens ont-ils possédé l'art de la peinture. p. 4 ff.

ſtehen ſo betrachtet, alle, wiewohl in gehöriger Abſtufung, in dem genaueſten Zuſammenhange zu einander, werden alle durch ein lebendiges, ungetrenntes Intereſſe mit einander verbunden. Beides fodert noch eine beſtimmtere Auseinanderſetzung. Sprechen wir alſo zuerſt von der Szene, dann von dem Ausdruck in dieſem Bilde.

6.

Szene.

Was hier nach den alten, ganz von den Marmor-Reliefs ausgehenden Grundſätzen in Eine Linie geſtellt erſcheint, muß ſelbſt der Abſicht des Malers zufolge auf einem dreifachen Plan hinter einander gedacht werden. Es ſcheint nämlich, man müſſe eine dreifache Abtheilung des Raumes annehmen, gleichſam einen Durchſchnitt einer antiken Wohnung. Demnach ſtünden die Sängerinnen auf dem Vorplatze (in aula), den auch die Andeutung der Bäume im Hintergrunde anzudeuten ſcheint. Der Bräutigam ſitzt auch noch auſſer dem Brautgemach, an der Schwelle. Denn er darf nicht hören, was die Zuſprecherin (die Pronuba) zur Ueberredung der Braut vorbringt. Sichtbar vermehrt dieß ſeine Ungeduld. Drum iſt die Braut mit der beredten Sprecherin auf dem Rande des Brautbettes ſitzend. Daneben ſteht als Brautjungfer die Salbenſpenderin. Dieß müſſen

wir in größerer Vertiefung als den Thalamus ſelbſt denken. In einem noch tiefern Raume, Kammer, Cabinet, wie man es nennen will, wird das vollendende Brautbad zubereitet. Wahrſcheinlich iſt auch durch die dunklere Färbung der Wand, deren dreimalige Unterbrechung die dreifache Abtheilung hinlänglich bezeichnet, auch die zunehmende Vertiefung bei dem dritten und zweiten Raume, als das Gemälde noch friſch war, genau zu erkennen geweſen.

Das alles ſtreitet nun freilich ſchnurſtracks mit unſerm Begriffe von Perſpective und Darſtellung innerer Zimmer- und Hausräume. Allein man vergeſſe hierbei nur nicht auf folgende zwei Punkte Rückſicht zu nehmen.

Erſtlich begnügten ſich die Alten weit lieber mit der rein-ſymboliſchen Andeutung des Raums und der Zeit, da die Modernen gerade darin nicht ausführlich und treu genug ſeyn zu können ſich einbilden. [6]) Dadurch wurde es ihnen allein möglich, den Uebelſtand, der aus dem gänzlichen Mangel aller Linien- und Luftperſpective auf ihren Gemälden und Sculpturen in Relief unſerm Gefühle nach entſpringen muß, nicht einmal zu fühlen. Das plaſtiſche Princip der alten Kunſt mußte dieß alles nur als auſſerweſentliche Beiwerke anſehen, und verwandte lieber auf das Weſentliche der Schön-

heit und des Charakters seine ganze Sorgfalt. So wie hier bloß die dreimal gebrochene Wand den dreifachen Raum, den Vorplatz, das Brautgemach und die Kammer andeutet, so wird auf andern Vorstellungen der Art, da wo ein Thalamus oder inneres Gemach angedeutet werden soll, dieß durch eine leichte Drapirung bezeichnet. Die an einer Hinterwand befestigten, oft von eigenen, dienenden Figuren emporgehaltenen, *) oft über die ganze Länge des Reliefs hinlaufenden Behänge von Teppichen (aulaea, περιπετάσματα) geben sogleich beim ersten Blick die Idee von einem innern Gemach. So auf den Reliefs, welche die Hochzeit des Jason mit der Glauce vorstellen; **) so auf späteren Vorstellungen einer römischen Hochzeit. ***) Man könnte fragen, warum unser Maler sich nicht auch dieser Andeutung durch Teppiche bedient habe. Allein so dankbar auch manchem modernen Künstler, der seine ganze Kunst in der täuschenden Aehnlichkeit eines Gewandes erschöpft, eine Drapirung von Vorhängen erscheinen möchte: so wenig wäre sie hier mit Schicklichkeit anzubringen

*) Man denke an das in thalamum cultas extollere vestes im Claudian II. de rapt. Pros. 320.

**) In Winckelmanns *Monumenti inediti* n. 91. 92. vergleiche die Erklärungen p. 121.

***) In Guattani *Notizie sulle antichità e belle arte di Roma* 1784. *Giugno n. II.*

gewesen. Denn die ganze Darstellung hat etwas theatralisches, wo also auch das, was im Innern des Gebäudes vorgeht, nach den Gesetzen der alten Theater, auf offener Szene unter freiem Himmel verhandelt wird. Und das ist es eben, was auch

Zweitens hier noch in Erinnerung gebracht werden muß. Freilich wird in den griechischen Lustspielen des Terenz, wenn von der Vollziehung der Hochzeitfeier die Rede ist, den Zuschauern zugerufen: *)

Sie kommen nicht heraus. Denn drinnen wird verlobt
Und drinnen wird, was übrig ist, gethan! —

Allein das ist am Schluß des Stücks und kann schon darum, weil es ausdrücklich den Zuschauern zugerufen wird, nicht als unwandelbare Regel gelten. Eben so wenig darf die Horazische Regel

— Doch zeige du nicht auf der Bühne
Was anständiger drinnen geschieht und enthebe den Augen
Manches, was bald vortrage Beredsamkeit, welche dabei war,

auf vorliegenden Fall angewandt werden, wie schon die vom Horaz selbst angeführten Beispiele solcher Unschick-

*) Andria V, 6. 16.

Ne exspectetis, dum exeant huc: intus despondebitur
Intus transigitur, si quid est, quod restat. —

lichkeiten beweisen. *) Denn es leidet keinen Zweifel, daß auch auf den Theatern der Alten durch eine eigene Maschinerie, wo es das Stück mit sich brachte, auch die Seitendecorationen und der Mittelgrund verändert, und der innere Theil eines Speisesaals, eines Gemachs, eines innern Hofs vor die Augen der Zuschauer gebracht wurde. **) Man darf, um sich hiervon zu überzeugen, nur an die Szene in den Eumeniden des Aeschylus denken, wie sich auf einmal das Innere des Tempels nebst den Furien und dem zum heiligen Dreifuß geflüchteten Orest darstellt; ***) oder an jenen Einfall des Aristophanes in den Wolken, wo er uns durch einen der lustigsten Einfälle dieses wohlgesalzenen Possenspiels in das Phrontisterion des Sokrates schauen und da den spekulirenden Spitzkopf in einem Korbe über den Köpfen seiner andächtigen Zuhörer hängend erblicken läßt. ****) Die Beschaffenheit der Maschinerie selbst, die ohnstreitig in verschiedenen Zeitaltern verschieden gewesen, auch verschieden

*) Horaz A. P. 182. — non tamen intus
Digna geri, promes in scenam. —

**) S. die Prolusion Deus ex machina in re scenica veterum (Weimar 1800) p. 9 und A. W. Schlegel über dramatische Kunst und Literatur I, 83.

***) Aeschylus Eumenid. 64. ff.

****) Aristophanes Nub. 223.

benennt worden ist, läßt sich durch die sorgfältige Vergleichung mehrerer Stellen auch jetzt noch erklären. [7]) Für unsern Zweck genügt es indeß, an jene Stelle aus den Reden des Cicero zu erinnern, wo er von der Schändlichkeit des Piso spricht, der nun mit schamloser Frechheit sein Zechgelage den Augen aller Zuschauer Preiß gebe, als habe er dieß durch eine Maschine vorn auf der Szene aus dem Innern herausrollen lassen. *) Dieß setzt wenigstens voraus, daß solche Darstellungen des Innern durch Maschinerie gar nichts seltenes gewesen sind. Warum sollte nicht also auch unsre Hochzeitszene nach diesen Regeln theatralischer Darstellung mit der strengsten Beobachtung des Anstandes, der hier nirgends verletzt ist, den Beschauern vorgeführet werden können? Was dem Schauspieldichter nicht verweigert werden konnte, mußte auch dem Maler gestattet seyn!

Der Liebhaber römischer Alterthümer würde sich freilich bei der Erklärung dieser Oeffentlichkeit noch auf eine andere Weise zu helfen wissen, indem er an jene Stelle des Satirikers **) erinnert:

= ein Ehbett stehet im Vorsaal. [8])

*) Ille alter, a suis Graecis subtilius eruditus, quibuscum iam in exostra helluatur, antea post siparium solebat nach Turnebus unbezweifelter Verbesserung in der Rede de provinc. Consular. c. 6.

**) Horaz 1. Ep. 1, 87. — lectus genialis in aula est.

Allein das ganze Bild iſt in griechiſchem Geiſte und nach griechiſcher Sitte gemalt und die Einmiſchung deſſen, was bei den Römern herkömmlich war, hier durchaus unſtatthaft.

7.

Ausdruck.

Die Hauptfiguren und Nebenfiguren, Acteurs und Chor ſtehen, recht betrachtet, in dem genaueſten Zuſammenhange mit einander. Der Ausdruck jeder einzelnen Figur entſpricht vollkommen der Rolle, die ihr nach Stellung und Verhalt zum Ganzen angewieſen wurde. Hier am Hochzeitbette ſitzt die züchtig umſchleierte, verſchämte Braut. Im Mittelpunkte des Bildes iſt ihre Stelle, und ſo wie ſich alle übrige Figuren um ſie ordnen, ſo ſind ſie auch alle durch nähere oder fernere Beziehung auf ſie nur durch ſie zu einem Ganzen verbunden. Entſchleiert und halb entkleidet, ſitzt ihr zur Seite die Stellvertreterin der Grazie Peitho (die Ueberredende,) die Sachwalterin des Bräutigams, die Pronuba, mit der ſüſſen Honigrede auf der Lippe, mit der traulichſten Hinneigung und dem holdeſten Liebreiz. Neben der beredten Wortführerin, gelehnt auf einem verkürzten Säulenſchaft, eine gleichfalls oberhalb entkleidete, Nardenöl aus einem Alabaſter auf eine Salbmuſchel träufelnde Brautjungfer, eine Nymphevtria. Auſerhalb des

Thalamus, als auf der Schwelle desselben sitzend, der lauschende, seine steigende Ungeduld kaum zähmende und das Zeichen der letzten Erhörung leidenschaftlich erwartende Bräutigam. Dieß die Hauptpersonen des kleinen Dramas, jedem Unbefangnen auf den ersten Blick vollkommen verständlich. Zu diesen kommen, rechts und links, *außer* dem Brautgemach dreimal drei Nebenfiguren, dienende, die letzte Vollendung vorbereitende oder durch Spende und Musik weihende Nebenfiguren. Wer hier mehr, wer ganz ungetrennten Verein sucht, verlangt das Unmögliche. Antheil haben sie alle. Keine ist überflüssig. Der Braut zur Rechten wird das letzte, alles beschließende *Brautbad* ausgegossen und geprüft. Die Prüfende hat etwas Matronenartiges oder Priesterliches in ihrer Tracht und Stellung. Sie erinnert uns an mancherlei Opfergebräuche, die diesem Bade vorauszugehen pflegten. Hinter ihr und der Bad ausgießenden Zofe steht die dritte, die eine gelbe Tafel vor sich hält. Beziehung muß auch sie auf diese Vollendung der Hochzeitfeier haben. Wenn wir nur lesen könnten, was etwa auf dieser Tafel geschrieben seyn mag! Links wird den Hochzeitgöttern, vor allen der Juno, die heilige Spende ins Becken auf dem Dreifuß ausgegossen. Eine Citherspielerin wird das bräutliche Schlummerlied mit ihrem Saitenspiel anstimmen. Ist die hinter ihr stehende, die Cither mit ihrer Hand unterstützende Figur vielleicht eine

Sängerin, die das Saitenspiel ihrer Nachbarin mit ihrer Stimme begleiten soll? Wie anständig ist alles dem Hauptzweck untergeordnet; wie anmuthig schließt sich jede einzelne Gruppe in sich und zum Ganzen zusammen! wie einfach die Mittel und doch wie rein menschlich, wie eingreifend wahr die ganze Handlung!

8.

Ist es eine griechische Hochzeit?

Das Gemälde hieß von jeher die griechische Hochzeit und verdiente diesen Nahmen mit allem Recht. Denn es ist griechische, nicht römische Sitte und Kunst, die wir hier sehen. Es ist sehr wahrscheinlich, daß der Kühstler, dem wir es zu danken haben, irgend ein großes, altes, griechisches Original, etwa wie uns Lucian die vom Aetion gemahlte Brautkammer beschreibt, wo unter Amorinenspielen Alexander der verschämten Roxane nahet, wirklich vor Augen hatte. Dabei läßt sich aber immer noch der Fall denken, daß der Maler, der auf Geheiß eines vornehmen Römers dies Decorationsstück malte, in einzelnen Nebendingen abwich und auch wohl etwas aus der damals ihn umgebenden Wirklichkeit mit einmischte. So könnte z. B. die ehrwürdige Matronengestalt, die das Bad prüfend erforscht, mehr nach römischem als griechischem Costum gebildet seyn und die Hochzeit blieb darum doch ihrer Hauptsbedeutung nach

griechisch. Dann fände die fruchtbare Bemerkung des großen Kenners, Zoega, nach welcher in manchen sonst fast unerklärlichen Reliefs eine Mittelgattung zwischen der heroisch-mythischen Fabel und den Gebräuchen des gemeinen Lebens aus der Römerwelt angenommen wird,*) auch hier eine neue Bestätigung.

Allein selbst dann, wenn wir darüber einverstanden sind, daß uns griechische Kunst und griechischer Brauch hier vor Augen trete, dürfen wir nicht vergessen, daß dem idealisirenden Griechen noch eine höhere Foderung vorschwebte, als bloße gemeine Wirklichkeit, wie etwa die Hochzeit eines Megacles mit der Kösyra zu Athen darzustellen. Braut, Bräutigam, Zusprecherin, die musikalischen Mädchen vor der Thüre, alles mußte in ein höheres Ideal gestellt werden, welches in diesem Fall um so leichter war, als nach den Begriffen der Griechen jedes Brautpaar gleichsam selbst die weihenden Ehegötter vorstellte. So steigert sich Begriff und Bild, aus der gemeinen Hochzeit wird eine symbolische, und das Ganze erscheint nun erst von Einzelnem zur Gattung erhoben als ein wahres Kunstwerk.

*) S. Bassi-rilievi antichi di Roma. *Distribuz.* IX. *p.* 252. ff. Vergl. die richtigen Bemerkungen über Allegorie in Grubers wörterbuch der aesthetik Thl. 1. S. 162. f.

Daher aber auch das irreführende Räthsel für alle frühern Erklärer dieses Bildes. Daher die wunderbaren Misgriffe in der Auslegung desselben, wo man bald zu viel, bald zu wenig darin sah. Denn wenn auf der einen Seite schon Bellori in seiner Erklärung unter dem Kupfer in den Admirandis und nach ihm Montfaucon und der ganze Schwarm der römischen Cicerони alles zur alltäglichen Prosa einer gewöhnlichen römischen Hochzeitceremonie herabziehn: so fantasirte sich Pignorii in einer besondern kleinen Schrift über dieß Gemälde *) im Bräutigam gerade zu den leibhaften Bacchus, im Salbenmädchen eine Venus Genitrix, in den drei Frauen die drei Parcen u. s. w. Aber auch Winckelmann selbst ließ sich durch seine Vorliebe zu gelehrten Auslegungen zu der Behauptung hinreißen, die hochberühmte, anderswo von ihm mit Glück angewandte Hochzeitfabel von Peleus und Thetis sei auch auf unserm Gemälde ausgedrückt. Denn bei jener Hochzeit sangen die Musen den Brautgesang. Hier ist auch eine Sängerin. Die Musen haben zuweilen einen Palmenkranz. Unsere Sängerin hat auch dergleichen auf den gewöhnlichen Nachbildungen nach Poussin. Da also auch hier eine mit Palmen gekränzte Muse singt, so muß das Ganze eine bestimmte Deutung aus

*) Abgedruckt in dem Thesaurus Antiquitt. Italicarum T. VI. P. III. p. 126. ff.

dem heroischen Fabelkreiß bekommen. Unsre Braut ist die Thetis, unser Bräutigam der Peleus! Diese Erklärung war, wie es scheint, ihm zu einer Lieblingsidee geworden, da er sie dreimal mit wachsender Ueberzeugung vorträgt. *) Wie treffend, aber auch wie schonend gegen die unsterblichen Verdienste des großen Begründers unserer Wissenschaft, berichtigt H. Meyer diesen Irrthum in seinen Anmerkungen. **) So wie Meyer, hat auch Zoega zwar dem Scharfsinn Winckelmanns in anderweitigen Ausdeutungen jener Hochzeit des Peleus volle Gerechtigkeit widerfahren lassen, für unser Gemälde aber sie völlig unstatthaft gefunden. ***)

9.

Die Braut.

Indem wir jetzt bei jeder Figur im Einzelnen noch etwas länger zu verweilen gesonnen sind, beginnen wir

*) Zuerst in seinem Versuch über die Allegorie Cap. II. S. 58. oder in den Werken Thl. II. S. 497. Dann in der Geschichte der Kunst Storia delle Arti T. II. p. 54. *ed. Fea.* zuletzt in den Monumenti antichi inediti p. 60. und 152.

**) Anmerkungen zu Winckelmanns Werken Th. II. S. 688. Ausg. von Fernow.

***) *Bassi-Rilievi, Diserib.* IX. p. 250. Troppo parè ch' indulgà alla sua predilezione per siffatto soggetto, nulla incontrandosi in quel dipinto che Tetide e Peleo più di quali siano altri sposi, rammenti.

unsere Betrachtung, wie billig, mit der Königin des Festes. Die Figur, der alles dient und für welche der Maler uns allein gewinnen will, ist die Braut. Wie hold ist sie in ihrer sittsam verschämten Stellung! ruft eine Kennerin. *) Das charakteristische Zeichen der Braut war bei Griechen und Römern die Verhüllung durch den Schleier. Hören wir die Etymologen, so hatten sogar Braut und Hochzeit in beiden Sprachen ihre Benennung davon. **) Und hier tritt eben der Unterschied zwischen den Sitten des Orients und der griechischen und römischen Vorwelt in einem der auffallendsten Unterscheidungszeichen ein. Wenn im Orient seit den ältesten Zeiten kein weibliches Wesen verheirathet oder unverheirathet gleich viel, sich fremden Augen zeigen durfte, ohne von unten und oben, so daß nur die Augen unverschleiert blieben, verhüllt zu seyn: ***) so galt dieß bei Griechen

*) Friderike Brun in den prosaischen Schriften Th. III. S. 293.

**) Νύμφη so viel als Νύφη, von νύβω, nubo, obtego. So Valkenaer zu Lennep's Etymolog. p. 616. f. Wirklich braucht auch Ovid einigemal Nymphae für junge Ehefrauen. S. Burmann zu Heroid. I, 16. Doch ist diese Ableitung aus andern Gründen noch zweifelhaft. Gewisser ist nubere und nuptiae von Verschleiern abgeleitet worden.

***) Jede Reisebeschreibung liefert Abbildungen dazu, z. B. Chardin Voyage en Perse, T. IV. p. 146. Ausg.

und Römern nur bis zur Hochzeit. Die verschleierte Braut entschleierte sich nach dem Beispiel der erhabnen Ehestifterin Juno [9]) ein für allemal nach der Hochzeit, erhielt von ihrer nächsten Verwandten eigene Entschleierungsgeschenke (ἀναμαλυπτήρια) dafür und blieb nun im Gegensatz der dicht verschleierten Jungfrauen und Bräute im Genuß des Vorrechts, überall, wo überhaupt die Sitte ihr gestattete hinzugehn, auch unverschleiert zu erscheinen. So zeigt also auch der erste Blick auf die zwei weiblichen Figuren am Bette sogleich den Unterschied, der durch ihre Hauptverhüllung ganz unverkennbar angedeutet wird, an der jungfräulich verhüllten Braut und der ganz entblößten und entschleierten, also verheiratheten Brautwerberin.

Die ganze Form dieser Verschleierung an der Braut reizt vielleicht noch auf einige Augenblicke unsre Aufmerksamkeit. In reiche Drapirung verhüllt der Schleier nicht nur den größten Theil des Gesichts und das ganze

in 4. Giebt der Araber einer Sclavin, die unverschleiert gehen muß, einen Schleier, so erhält sie dadurch das Recht einer rechtmäßigen Beischläferin, S. Michaelis arabische Chrestomathie S. 93. Nach Warnekros hat ausführlich davon gehandelt Hartmann in seiner Hebraeerin am Putztisch und als Braut T. II. S. 316. 450. ff. vergleiche die 6te Kupfertafel zu jenem Werke.

Hinterhaupt, sondern umfließt auch den ganzen Körper und läßt überall die weibliche Form der jungfräulichen Gestalt nicht durchschimmern, sondern nur züchtig errathen. Denn er ist offenbar von einem der feinsten, durchsichtigsten Stoffe des Alterthums gewebt, sey es nun wie unser Nesseltuch und Musselin von Baumwolle (byssus), oder ein unserm Kammertuch ähnliches Gewand von der feinsten Leinewand (Sindon, ὀθόνιον λεπτόν). 10) Man findet diese Verschleierung auch auf vielen andern alten Denkmälern, wo eine Braut erscheint, *) besonders aber auch auf alten Vasen, wo die als Libera oder Ariadne geschmückte Braut die Weihe empfängt, **) womit die wirkliche Ariadne auf dem schönen Casalischen Marmor zu vergleichen ist. ***) Ungereimt war es, bei diesem weißen Schleier unserer griechischen Braut an das Flammeum der römischen Bräute zu denken. Denn dieß war ja, wie schon der Nahme sagt, feuerfarb oder

*) S. das Gärtnerische Relief in den Admirandis n. 57.

**) Z. B. in der Sammlung von d'Hancarville T. I. pl. 101.

***) Nach Eunego's Stich in Visconti's Museo Pio-Clementino T. V. *tavole aggiunte*. Vergl. Archäologisches Museum Th. 1, S. 80.

citronengelb, *) in der Farbe, die von Hetrurien aus, wie es scheint, als eine Feiertags- und Freudenfarbe zu den Römern gekommen war. Und wenn auch, wie nicht zu leugnen ist, die gelben Gewänder früh schon in Griechenland zur weiblichen Garderobe gehörten: **) so hatte diese Farbe wenigstens dort nicht die symbolische Bezeichnung, wie in Rom. Selbst die gelben Schuhe unserer Braut würde ich nicht auf die Hochzeitfarbe beziehn, da wir dergleichen gelbe Schuhe (soccos) ***) auf andern Denkmälern, wo an eine Braut gar nicht zu denken ist, an den Herkulanischen Tänzerinnen und andern ähnlichen Figuren ***) häufig gewahr werden.

Weit bemerkenswerther, als alles, was etwa der Blick eines geübten Costumier sonst noch aus den Ge-

*) Es ist der color luteus, von der Pflanze reseda luteola *Linn.* S. Voß zu Virgils Landgedichte Th. 1. S. 207. Es war die römische Brautschleierfarbe, nach Plinius XXI, 8. s. 22. Alle andere Stellen hat am vollständigsten schon Brisson de ritu nupt. p. 63 f. gesammelt.

**) Allerdings läßt Catull den Hymenäus in gelben Soccen erscheinen: Huc veni niveo gerens Luteum pede soccum LXI, 10. allein wo ist die griechische Stelle, die hier Catull nachahmte?

***) S. die weibliche Figur in der Auswahl antiker Gemälde nach Caylus v. A. Rode *Heft* I. *Taf.* VII.

wändern und Kleidungsstücken unserer Braut errathen und bestimmen möchte, scheint uns der sprechende Ausdruck der jungfräulichen Schaam in der ganzen Haltung und Geberdung der schüchternen Braut, den Claudian so beredt gemahlt hat. *) Schon im griechischen Alterthume war ein Bild des Echion, eines berühmten Meisters aus der Schule des Euphranor, sehr berühmt, welches die verschämte Braut hieß. **) Wir müssen sie uns eigentlich ganz verhüllt denken. Der Maler aber blieb dem Gesetz seiner Kunst treu und öffnete den Schleier wenigstens so weit, als nöthig war, um das, was in ihr vorgeht, in ihren Zügen lesen zu lassen. ***) Man

*) Claudian XIII, 3. Iam nuptae trepidat sollicitus pudor.
Iam produnt lacrymas flammea supplices.

**) Noua nupta verecundia notabilis. Plinius XXXV. S. 36, 9. vergl. Winckelmann zu den *Monumenti antichi inediti* p. 152.

***) Aus einer Stelle in Philostratus Gemälden 1, 17. p. 787. wo von der dem schönen Pelops sich ganz hingebenden Braut Hippodamia die Rede ist ἥδ' ἔσταλται τὸν γαμικὸν τρόπον, ἄρτι τὴν παρειὰν ἀνακαλύπτουσα, ὅτι εἰς ἀνδρὸς ἥκειν νενίκηκε könnte man schließen, daß es das erste Zeichen der erhörenden Nachgiebigkeit bei der Braut war, wenn sie sich so weit entschleierte, als gerade unsre Braut entschleiert erscheint. Allein dieß wäre hier viel zu gesucht. Unsre Braut ist noch nicht überredet.

muß hierbei nur die ganze Erziehungs- und Behandlungsweise mannbarer Jungfrauen bei den Griechen, ihre völlige Abgeschiedenheit und Verwachung unter Riegel und Schlüssel *) und die daraus natürlich entspringende Blödigkeit und Verlegenheit in Anschlag zu bringen nicht vergessen. Das sticht freilich mit unsern Sitten, wo Mütter ihre heirathslustigen Töchter in Bälle und Assembleen oft Jahre lang zur Schau führen, gewaltig ab. Man erinnere sich aber nur, daß in einer griechischen Comödie des Terenz, ein Mädchen von Andros, der junge Herr, welcher sich verheirathen soll, des Nachbars mannbare Tochter, die ihm der Vater zur Frau bestimmt hat, in seinem Leben noch nie gesehn hat und daher, weil man die Verheirathung von Seiten der Braut so stark betreibt, ausruft:

> Sie haben einen Wechselbalg im Haus. *) Der wird, weil niemand ihn begehret, mir nun aufgehalst;

oder man denke auch an die Schilderung, die in Xenophons Oekonomikus, aus welchem manche neumodige Schriftsteller über die Frauen der Griechen eine richtigere

*) Aliquid monstri alunt, Terenz, Andria I, 5. 15. Selbst Mad. Dacier konnte sich dieß so nicht denken, wie es doch schon Donatus richtig verstand, und übersetzte also il y a là quelque diablerie. Ihr sind unter den deutschen Uebersetzern Reide und Kindervater gefolgt.

Vorstellung von ihnen schöpfen könnten, 13) Ischomachus von seiner jungen Frau entwirft. *) Sokrates hatte ihm gesagt, ob seine Gattin, wie er sie von ihren Eltern erhielt, ihre Pflichten schon gekannt habe. Darauf erwiederte jener: "Wie konnte sie damit bekannt seyn, sie war ja kaum funfzehn Jahr alt, da sie zu mir kam und lebte vorher unter strenger Aufsicht, damit sie ja nicht zu viel zu sehen, zu hören und zu fragen bekäme. Wenn man ihr Wolle gab, konnte sie allenfalls ein Kleid daraus verfertigen und wußte wie man den Sclavinnen die Wolle austheilt. Auch war sie vollkommen zur Nüchternheit und Mäßigkeit erzogen." **)

10.

Die Zusprecherin.

Einige ältere Erklärer fanden in der Beisitzerin unserer Braut die Ehestifterin Juno selbst (Iuno Pronuba). Das Unstatthafte dieser Vermuthung springt in die Augen. Der verschämten, zitternden, weinenden Braut muß Muth eingeredet werden. Dieß Geschäft wäre selbst dann, wenn eine rein-mythologische Vorstellung gegeben werden sollte, wobei die Götter ihr Amt verwalteten, noch immer unter der Würde der weihenden Here.

*) Oeconom. c. 12, 5. p. 46. Zeuss.

**) Nach Conz Uebersetzung im N. attischen Museum Th. III. St. 1. S. 13.

Und wie kärne die erhabene Ehemutter zu dieser so freien Entkleidung? Ueberall, wo Juno auf griechischen und römischen Denkmälern als segnende Hochzeitstifterin erscheint, erkennen wir sie theils an ihrem Diadem, jenem charakteristischen Merkmal der Götterkönigin, welches in gerader Linie vom asiatischen Abzeichen der Fruchtbarkeit, dem Fruchtmaaß, auf dem Kopfe der Naturgöttin abzustammen scheint, *) theils an dem vollen, den Leib bis an den Hals herauf faltig verhüllenden Anzug der Matrone.

*) Lucian de dea Syria c. 32. T. III. p. 478. giebt der Naturgöttin zu Hierapolis πύργον ἐπὶ τῇ κεφαλῇ. Dieß ist aber nichts anders, als das Fruchtmaaß auf dem Kopfe des Serapis; und darauf, nicht auf die Mauerkrone der Cybele, sind alle asiatische Göttinnen auf Münzen mit dem kleinen Cylinder auf dem Haupte (tutulatae) zu beziehn. Die aus der phönizischen Astarte oder Tauropolos entstandene Samische Juno hat auf spätern Kaisermünzen dasselbe Zeichen, oder auch eine wirkliche Art von Amphora mit zwei Handhaben auf dem Kopfe z. B. in Baillants Select. Numism. e Museo de Camps. p. 83 und 97. Aber auch dieß ist nur ein Fruchtmaaß. Der reine plastische Sinn der Griechen duldete in der Folge dieses verunstaltende Symbol nicht länger auf dem Kopfe der Juno. Polyclet wagte es selbst noch nicht, es ganz wegzuthun. Er brachte bloß die Horen und Grazien im Relief darauf an. Pausan. II, 17. Eine Münze von

Es ist die eigentliche griechische Brautwerberin (die προμνήστρια) *) die wir hier sehen. Ihr Geschäft bringt es so mit sich, auch jetzt noch im entscheidenden Augenblicke die Fürsprecherin des Bräutigams zu seyn. Dasselbe thut sonst auch die holde Nymphe im Gefolge der Hore, die Grazie Peithô, die Ueberredungskünstlerin, die Suada. Alle Brautwerberinnen sind ja eigentlich nur Nachfolgerinnen und Stellvertreterinnen der Grazie Peithô, die aus dem Gefolge der Juno, so wie auch die Grazien, erst später in den Dienst der Venus getreten ist. Denn, was hier nur angedeutet werden kann, anderswo aber weiter ausgeführt werden soll, ursprünglich gab es nur zwei Grazien, **) oder Nymphen

Argos bei Eckhel Num. anecdot. tab. IX, 2. zeigt uns sogar noch die coronam fastigiatam. Aber Praxiteles nahm vollends alles thurmartige weg und setzte an dessen Stelle bloß ein Diadem, wo das Kopfband (ἄμπυξ) vorne eine Erhöhung erhielt, die man auch wegen einer gewissen Aehnlichkeit mit der Schleuder wohl σφενδόνη nannte. S. Visconti zum Pio-Clementino T. IV. p. 7. und Vasengemälde, Th. II. S. 87.

*) S. Spanheim zu Aristophanes Nub. 41. Ernesti zu Xenoph. Memorab. II, 6. 36.

**) Sowohl zu Sparta als zu Athen wurden anfangs nur zwei Charitinnen verehrt, Pausan. IX, 34. Nun wa-

(νυμφεύτριαι) im Gefolge der Juno, als sie die heilige Hochzeit (ἱερὸς γάμος) mit Zeus feierte, beide Personificationen dessen; was zur Vollziehung der Ehe unerläßlich ist. Die Peitho ist eigentlich die Ueberredungskunst des liebkosenden Bräutigams, die Charis aber die liebreizende Einwilligung der Frau, weswegen dieß Wort auch bei den ältesten Griechen oft für den höchsten Sold der Minne gesetzt wird. *)

Auf mehr als eine Weise drückt die griechische Kunst-Symbolik dieß Ueberreden der sich sträubenden

ren aber ursprünglich die Charitinnen nur im Dienste der Juno. Es ist also sehr wahrscheinlich, daß die vom ältern Datum (δύο γενέσεις nennt Suidas ausdrücklich s. v. ὁπλότερος) nur zwei waren, und daß diese eben die Peitho, (die auch Hermesianax in seinen Elegieen als Grazie nannte, beim Pausanias IX, 35. p. 112.) und die eigentlich sogenannte Charis war. Beide bildete auch schon Scopas, wo aber die Peitho wohl παρήγορος hieß. S. Pausan. I, 43. p. 166.

*) χάρις sagt Plutarch in der Hauptstelle im Erotic. p. 751, D. oder T. IV. p. 13. *Wytt.* ἡ τοῦ θήλεως ὑπεῖξις τῷ ἄρρενι κέκληται πρὸς τῶν παλαιῶν vergl. Ruhnkenius zu Tim. Gloss. p. 274. Die πειθώ steht ihr gegenüber und gehört insofern allerdings dem Mann zu. Daher stehen beide Worte auch immer neben einander z. B. mehrmals im Eroticus Plutarchs, als p. 752. D. oder p. 17. *Wytt.* und p. 789. C. oder p. 83. *Wytt.*

Braut aus. Aetion ließ auf dem schon erwähnten Gemälde, welches Alexanders Hochzeit mit Roxanen vorstellte, die Braut durch einen scheinischen Liebesgott, der sich hinter den Kopf der gleichfalls auf dem Bette sitzenden Braut geschlichen hatte, bedeutsam entschleiern. *) Auf einem alten Relief treibt ein Amor dem Paris die Helena zu, **) welches der geistreiche Carstens in seinen Argonauten glücklich angewandt hat, wo er vor der Bildsäule der Trivia die schaamerfüllte Medea dem Jason durch einen geschäftigen Amorino zuführen läßt. ***) Aber in dieser Darstellung erblickt der Kenner leicht die Kunstsprache späterer Verfeinerung. Weit einfacher und doch nicht weniger verständlich wird diese Rolle der Vermittlerin selbst zugetheilt und sie so vorgestellt, daß sie entweder die zweifelnde, zögernde Braut vor sich hintreibt, wie auf einem Fragment des schönen Reliefs im Pallast Farnese, wozu sich die Doublette in Terra Cotta bei Guattani findet, ****) oder daß sie sich neben der Braut,

*) Im Aetion Lucians c. 5. T. I. p. 835.

**) W. Tischbein gab es zuletzt noch in seinem *Homer in Zeichnungen nach Antiken* Heft I. Tafel IV.

***) *Les Argonautes inventés et dessinés par Carstens* (Rome 1799) T. XV.

****) Das Farnesische Relief gab schon Bartoli in den *Admirandis* n. 57. die Doublette Guattani in der *Notizie per l'anno 1785. Aprile* Tav. III.

ihr mit allen ersinnlichen Ueberredungskünsten liebkosend, hingesetzt hat. So erscheint sie auf unserm Gemälde: Charakteristisch ist hierbei der Myrtenkranz und das um ihre Hüfte geschlagene schillernde Purpurgewand. *)

II.

Die Salbenspenderin.

Wenn in jener durch Dichterfabeln und Kunstwerke älterer und neuerer Zeit berühmten Hochzeit der Psyche die Charitinnen balsamische Wohlgerüche und Salben vertheilen: **) so ist dieß überhaupt das Geschäft aller dienstbeflissenen Brautjungfern bei einer griechischen Hochzeit. In der heiligen Hochzeit der Juno, jenem Prototyp und Vorbild aller griechischen Hochzeitweihen, die einen besondern Abschnitt in der typischen Theologie der Griechen macht, ***) spielten die Nymphen schon in den ältesten

*) Winckelmann in seiner Kunstgeschichte VI, 1. 4. oder T. 1. p. 400. *Fea* hält die schillernden Gewänder auf der Aldobrandinischen Hochzeit und in den Herculanischen Gemälden für seidene, weil nur diese so changiren könnten. Diese Beobachtung leidet aber noch manche Einschränkung.

**) Gratiae spargebant balsama. Apulejus Metam. VI. p. 125. *ed. Pricaei.*

***) Auch die Griechen hatten eine typische Theologie, die den bedeutsamsten ihrer Religionsgebräuche und Feste zum Grunde lag. Die christliche ist wegen ihres Misbrauchs vielleicht

Ueberlieferungen eine bedeutende Rolle. *) Daher wurde, wie die gelehrten Scholien zu Pindar ausdrücklich versichern, ohne die Nymphen keine Hochzeitfeier begangen; **) und so wie einst beim ersten Beilager der Juno ohnfern Argos oder in der Grotte Elymnion auf Euböa oder am Cithäron die Berg- und Wald-Nymphen auf mancherlei Art geschäftig gewesen waren: so waren auch bei allen spätern Hochzeiten einige Gespielinnen der Braut zum Dienst zugeordnet. Dieß sind eben die Brautjungfern und Schaffnerinnen im Brautgemach, ***) die wir wohl auch mit einem Wort, das in manchen Provinzen Deutschlands noch jetzt gehört wird, antike Kränzeljungfern nennen können.

zu sehr herabgesetzt und in unsern Tagen vernachlässigt worden. Es gäbe Stoff zu einer lehrreichen Parallele zwischen beiden. Für die griechische finden sich treffliche Belege in Creuzers *Symbolik und Mythologie alter Völker* im ersten Buch des ersten Bandes.

*) Man vergleiche das merkwürdige Fragment Plutarchs über das Beilager der Juno in den Grotten des Cithäron bei Eusebius Praeparat. Euang. III, 1. p. 84. B—D.

**) Es ist dort von den vielbesungenen Meliſſen im Dienste der Ceres (Spanheim zu Callim. in Apoll. 110 in Cer. 43) die Rede. Da heißt es ἄνευ γὰρ Νυμφῶν οὐτε Δήμητρος ἱερὸν τιμᾶται - ὅτι γάμος ἀδαὴς ἄνευ νυμφῶν συντελεῖται.

***) Νυμφεύτριαι nach Pollux III, 41. Hesychius s. v. παράνυμφος erklärt dieß Wort durch νυμφεύτριαι und also für

Eine ſolche iſt nun auch ohnſtreitig die auf den verkürzten Säulenſchaft nachläſſig ſich aufſtützende, oberhalb entkleidete Jungfrau. Die Handlung des Salbenaufgießens ſelbſt ſteht mit der von der Braut zu erſchmeichelnden Gewährung in der genaueſten Verbindung. Denn ſo wie dieſe erfolgt, wird auch das Bad, was weiter nach innen zu vorbereitet wird, ihr dargebracht werden und ohne Salbenöl und balſamiſche Wohlgerüche wären weder das Brautbad, noch das Brautbette nach Gebühr gerüſtet. Die Leſer des Theokrit erinnern ſich hierbei gewiß an jene Stelle, wo ganz im Geiſte der alexandriniſchen Dichterphantaſie und Schmuckluſt die jungfräuliche Zofe Iris das Brautbette bereitet (XVII, 131—34.)

So ward einſt auch vollbracht der Unſterblichen heilige Hochzeit,

gleichbedeutend. Indeß ſcheint doch ein bedeutender Unterſchied zwiſchen beiden ſtatt zu finden. Die παρανύμφος begleitete nur die Braut bei der Proceſſion; die νυμφεύτρια verrichtete auch wohl in Thalamus ſelbſt (daher heißt ſie auch θαλαμεύτρια ſ. Pollux l. l.) alle die Liebesdienſte, die ſich mit der ſittſamen und verſchämten Jungfräulichkeit, die kaum das Wort γάμος auszuſprechen wagte (Odyſſ. VI. 66.) nicht recht vertragen wollten. Man denke nur an die ſcurrilen Aufträge der νυμφεύτρια in den Acharnern des Ariſtophanes 1056 ff. die dem Dikäopolis nur heimlich ins Ohr geſagt werden können.

welche die herrschende Rhea zu Fürsten gebar des
Olympos;
Und ein Lager bereitet für Zeys und Here zum
Schlummern,
Hell um die Hände von Salben, *) die noch
jungfräuliche Iris.

Die Beschauer der alten Vasengemälde werden sich mehrere Vorstellungen vergegenwärtigen, wo beim Brautbade eine Dienerin aus einem ähnlichen Salbenfläschchen, wie hier, die Salbe unmittelbar auf die Gebadete gießt, **) wie denn überhaupt viel dienende weibliche Figuren auf Vasengemälden die Stelle der Nymphevtria und Brautjungfer vertreten und aus dieser Sitte ihre richtige Erklärung empfangen.

Um aber auf das Salben selbst zurückzukommen, so dürfte hier wohl die Bemerkung nicht überflüssig seyn, daß die Alten, die für den Geruchssinn tausend uns unbekann-

*) χεῖρας φοιβάσασα μύρῳ, wie schon Ernesti zu Callimachus Lav. Pall. 11. richtig zu lesen vorschlug. Voß hat die Grundbedeutung des Worts φοιβᾶν (S. Hemsterhuys zu Lenneps Etym. p. 1070) in seiner Uebersetzung treffend ausgedrückt.

**) z. B. In d'Hancarville T. 1. pl. 45, in Tischbeins Engravings T. IV. pl. 30. Es wird hierbei vorausgesetzt, daß jene Vasen sich größtentheils auf Einweihungen in die Campanisch-griechischen Bacchusmysterien beziehen und daß also die Bäder dort auch mystische Brautbäder sind.

te, dem ſtumpfen Nordländer kaum begreifliche Nervenreize zu erkünſteln und dadurch jeden Genuß der Sinnlichkeit zu erhöhen wußten, recht gut kannten, was der dort mit vollem Recht in einen Eſel verwandelte Lucius in Apulejus Metamorphoſen verſichert. *) Wer hat nicht in Rouſſeau's Emile die oft nachgeſprochene Bemerkung über den Reiz der Wohlgerüche geleſen, **) die von einem unſerer neuern Moraliſten mit Recht ſchleichende Kupplerinnen genannt werden. ***) Die Betten ſelbſt dufteten von balſamiſchen Parfums. ****). Der Orient kennt dieſe feinere

*) Unguento flagrantissimo proluvium lubidinis suscitarum. X. Metam. p. 226. *Pric.*

**) L'odorat est le sens de l'imagination — il ranime pour un moment le tempérament. Il a dans l'amour des effets assez connus: le doux parfum d'un cabinet de toilette n'est pas un piège aussi foible, qu'on pense. Rouſſeau's *Emile* livr. II. p. 239.

***) Pörſchke Einleitung in die Moral S. 278. vergl. Reinhards klaſſiſche Abhandlung de vi, qua res parvae afficiunt animum in den *Opusculis* T. II. p. 220 f. und in ſeinem Syſtem der theologiſchen Moral Th. II. S. 58. 1. 4te Ausgabe.

****) Man denke nur an das sertis et Tyrio flagrans olivo cubile beim Catull cp. 6. mit Muretus Anmerkung, das ſchon ein Bataviſcher Philolog ſehr paſſend mit Prouerb. Salom. VII, 16 verglich. Doch kannte eben dieſer Catull auch

Sinnenberauſchung durch die Naſe noch jetzt in ſeinen Harems durch alle Stufen wollüſtiger Verfeinerung.

Die Salbengefäße in der Hand der Salbenſpenderin verdienen vielleicht auch noch einen flüchtigen Blick des antiquariſchen Beſchauers. Schon der Kunſtverſtändige und in Beurtheilung deſſen, was wir Anticaglien nennen, geübteſte Alterthumsforſcher, der Graf Caylus hat an mehreren Orten die Bemerkung wiederholt, daß es den Alten eben ſo wenig an ſehr verſchiedenartigen und ſelbſt durch die wechſelnden Moden veränderten Formen in ihren kleinern Geräthſchaften und Gefäßen gefehlt habe, als uns, daß ſie aber durch Wahl der für jedes Bedürfniß ſchicklichſten Stoffe, als Metall, Stein, Thon, Holz, und durch die mit der Eleganz verbundene Zweckmäßigkeit in allen dieſen Geräthſchaften überall einen weit ſicherern, feinern und alſo klaſſiſchen Geſchmack bewieſen hätten. Dieß leidet auch ſeine Anwendung auf die Salbengefäße des Alterthums. Wie unbedeutend und kleinlich ſind die, meiſt in geſchliffenem und figurirtem Glas ausgeführten, Salbenfläſchchen und Etuis, in welche unſere Parfumeurs die wohlriechenden Eſſenzen an die elegante Welt auszuſpenden pflegen? Wie armſelig wür-

ein jungfräuliches Bette — suaves exspirans castus odores lectulus LXIV, 87. das an eine bekannte Szene in Göthe's Fauſt erinnert.

de ein neuer Muscadin mit seinem ganzen Riechapparat sich gegen die Zierlichkeit und Mannigfaltigkeit alter Salbengefäße in den Händen eines Cotilus (Martial III, 63) oder Cosmus (ampullae Cosmianae Martial. III, 82, XIV, 110) ausnehmen? Ja es ist kaum einem Zweifel unterworfen, daß alle Kostbarkeit und Eleganz, die unsere Juwelierkünste an prächtige Boites und Dosen verschwenden, könnte man die Salbenfläschchen und Muscheln für Nardenöl und Spezereien des Alterthums in ihren mannigfaltigen Abstuffungen dagegen stellen, *) nur als ein prunksüchtiger Flitterputz in Vergleichung mit jenen erscheinen würden; den eigentlichen Zweck des Schnupftabacks, dessen Einführung in Europa gerade den Gegensatz von den verfeinerten Genüssen der alten Welt in Wohlgerüchen und Spezereien aufstellen muß, noch gar nicht einmal in Anschlag gebracht. **) Man vergesse nur nicht, daß

*) Dem, was schon Eschenbach in seiner gelehrten Sammlung de vnctionibus gentilium im 4ten Capitel p. 506. ff. *Dissertt. Acad.* über diese Salbgefäße des Alterthums sammelte, könnte aus neuen Entdeckungen eine reiche Nachlese beigefügt werden.

**) Gleich die erste von den 7 Abhandlungen des gelehrten Leipziger Arztes A. W. Plaz de iucundis morborum causis (Leipzig 1754.) handelt von dem Nachtheile des Schnupftabacks de tabaco sternutatorio, wo denn auch §. 15. p. 12. das Zerstörende des Tabacks für die Geruchwerkzeuge nachdrücklich ausge-

das Salben, als ein unabtrennlicher Beſtandtheil der alten Gymnaſien und Bäder, der Jatraliptik und Entripſologie, zu dem täglichen Brot der alten Welt gehörte. Dieſe Salben alſo wohlriechend zu machen, oder dem Oel Spezereien zuzuſetzen, war gleichſam die Zukoſt, das Opſonium, zu dieſem Brot. Kein Gaſtmal, kein Feſt ohne Blumen und Salben, wie jeder ſchon aus ſeinem Horaz in früher Jugend erlernt hat. Dieß alles mußte natürlich auch ein kunſtreiches Raſinement in Verfertigung und Ausſchmückung der Salbengefäße hervorbringen. Sie zerfielen ihrer Hauptbeſtimmung nach in Oelflaſchen (ampullae, λήκυθοι, ὅλπαι) für die Gymnaſien und Bäder, [14]) und Salbfläſchchen und Muſcheln für die weichlichen Gelüſte des Schmauſes und der Schlafgemächer, (ἀλάβαστροι, onyches, conchae.) Zur letztern Claſſe der eigentlichen Alabaſterfläſchchen gehört auch das Salbengefäß, aus welchem die Figur auf unſerm Gemälde die duftende Nardeneſſenz austräufelt. *) Es iſt bekannt, daß dieſe Gefäße eigentlich dann nur Alabaſter hießen, wenn ſie aus wirklichen

führt wird. Vergl. Simon Paulus de abusu herbae Tabaci et Theae p. 704.

*) So ſchickt der Bräutigam in den Acharnern des Ariſtophanes V. 1052 ein Alabaſterfläſchchen an den Dikäopolis mit einer ſehr komiſchen Bitte. Es gehört alſo zur Brautnacht.

orientalischen Onyx-edelsteinen verfertigt waren, *) wenn gleich das Vaterland dieser Onyxe auch nach allem, was v. Weltheim und andere darüber gemuthmaßet haben, **) noch immer räthselhaft bleiben dürfte. Schon dieser Umstand stellt unsere kostbarsten Dosen, wenn sie auch noch so reich mit Edelsteinen besäet wären, in den Augen des wahren Kenners ganz in Schatten. Aber eben diese Kostbarkeit und Seltenheit gebot Nachahmung in wohlfeilern Massen. Man wählte den Alabaster-Marmor dazu und es ist mehr als wahrscheinlich, was schon Saumaise behauptete ***), daß, wo in den römischen Schriftstellern der Onyx als Salbengefäß vorkömmt, gewöhnlich nur vom Alabaster-Marmor die Rede sei. Aus dem Alabaster wird die

*) Das Wort Alabas ist asiatischen Ursprungs und erst von den Griechen nach ihrer Art umgeformt und aus griechischen Wurzeln abgeleitet worden. S. Jablonski Voces Aegyptiacae in den Opusc. T. 1. p. 21. Schon Saumaise Exercitt. Plin. p. 394. irrt darin, daß er dieß Wort seinem ganzem Ursprunge nach auf den bloßen Alabastermarmor bezog, ein Irrthum, der sich bis auf die neueste Zeit fortpflanzte. S. Hartmanns Hebraeerin am Putztische T. II. p. 234.

**) Weltheim über die Onyxgebirge des Ctesias in den Aufsätzen Th. II. S. 207 ff. Köhler über den Sard, Onyx und Sardonyx der Alten. S. 71 ff.

***) Saumaise Exercitt. p. 396 f. vergl. Sabina oder Morgenszenen einer Römerin Th. I. S. 316.

Essenz *) auf eine Muschel geträufelt, die ihrem Ansehen nach in das gewöhnliche Geschlecht der Kamm-Muscheln und Austern zu gehören scheint. Es ist eine Bemerkung, die schon mehrmals gemacht und wiederholt worden ist, daß die Natur selbst die lieblichsten Formen zu Gefäßen, wie sie das klassische Alterthum in seinen Trink- und Badegeschirren ausdrückte, oder in seinen Einweihungsvasen in Terra Cotta uns noch darstellt, durch die in anmuthigen Schwingungen sich ausbiegenden Contoure gewisser Baum- und Gartenfrüchte und durch die an jeder Seeküste zu findenden Muscheln den alten Gefäßkünstlern (vascullariis) gleichsam vorgezeichnet hat. Der Ritter Hamilton pflegte zuweilen in Neapel, als er dort noch im Besitz seiner großen Vasensammlung war, den ihn besuchenden Kunstfreunden in Absicht auf die Früchte dieß augenscheinlich vorzu-

*) Ein tüchtiger Antiquar müßte hier aus Aristophanes, Athenäus und den Erotikern alle Stellen aufzählen, wo bei einer Hochzeit Salben vorkommen und genau bestimmen, ob von jenen indischen Spezereien hier die **Wurzel** (costum) oder das **Blatt** (folium) d. h. die Nardenessenz zu verstehen sei; denn in diese beiden Hauptclassen theilt sich bekanntlich der köstlichste Salbenduft des Alterthums nach Saumaise Homonym. Hyl. Iatricae p. 128—31. Allein was wäre dadurch gewonnen? Höchstens ein Spott, wie ihn etwa Matthison neuerlich in seinen **Erinnerungen** gegen solche pedantische Alterthumskrämerei aussprach I, 99. 139.

ſtellen, indem er Birnen, Aepfel, Melonen und Kürbiſſe mit den Contouren ſeiner Vaſen zuſammenhielt,*) wie wir ſie etwa auf den Muſtertafeln in W. Tiſchbeins Sammlung und nun auch in Millins Peintures de vases antiques finden. Daſſelbe ließe ſich in Abſicht auf alte Vaſen, Schalen und Taſſen, wenn man auch nur ihre Abbildungen mit den zierlichen Muſchelbildern in Regenfuß **) oder Chemnitz vergliche, nicht ohne Erfolg verſuchen, wobei denn freilich auch der Umſtand nicht zu überſehen wäre, daß durch die falſche Nachahmung dieſer wunderbar geformten und vermannigfaltigten Conchylienſchaalen der geſchmackloſe Muſchelgeſchmack in der alten franzöſiſchen Kunſt ſchon einmal die höchſte Stufe des Unſinns erſtiegen hat. Wir wollen die Vermuthung, daß die Volute des ioniſchen Säulenkopfes wirklich nur den ſogenannten Perſpectiv-Schnecken nachgebildet ſei, ***) dem Rich-

*) Hamilton pflegte ſich bei dieſer Demonſtration auch wohl zuweilen auf die Benennungen alter Trinkgeſchirre zu berufen, die auf Nachahmung von Früchten deuten, beſonders auf das Wort ciborium. S. zu Horaz II, 7. 21. und zu Heſychius T. II. c. 254. 19.

**) Fiorillo hat in ſeinen kleinen Schriften artiſtiſchen Inhalts Th. 1. S. 143. aus Regenfuß ein ganzes Verzeichniß ſolcher Conchylien angeführt, die zu Muſtern für Vaſen — gedient haben könnten.

***) Nach Fiorillo am ang. O. S. 141. f.

terstuhl alterthumskundiger Baumeister überlassen, *) wiewohl sie sich selbst durch ihre Benennung fast in allen Sprachen als wahrscheinlich ankündige. Aber unleugbar sind viele Beweise vorhanden, daß man bald wirkliche Schneckenschaalen, bald kunstreiche Nachahmungen derselben, in den edelsten Metallen, theils zu grössern Badegefäßen, **) theils, und dieß wohl am häufigsten, zu Salben- und Salzschaalen ***) gebraucht habe. Natürlich fanden hier bei immer steigendem Luxus auch immer mehr Verfeinerungen statt. Eine der sonderbarsten hat uns Plinius in der Hauptstelle von den Perlen aufbewahrt. Er erzählt, daß

*) Hirt in seiner Baukunst nach den Grundsätzen der Alten S. 72. bemerkt sehr richtig, daß wir von der Zeit der Einführung dieses Kapitäls zu entfernt sind, um über die Entstehung der Volute, als eines zufälligen Zierraths, Muthmaßungen wagen zu dürfen. Immer bleibt es merkwürdig, daß der Nahme der Purpurschnecke κάλυξ auch schon bei den Griechen, nach dem Zeugnisse des Hesychius s. v. κάλυξ — μέρος κιονοκεφαλῆς κίονος für die ionische Volute gebraucht wurde.

**) Hieher gehört eine Abbildung eines dienenden Mädchens mit einer großen Muschelschaale in beiden Händen in den *Pitture d'Ercolano* T. VII. tav. 23. wo die Erklärer vergeblich an die Venusmuscheln denken; und das merkwürdige 5te Epigramm Claudians auf das muschelförmige Lavoir der Prinzessin Serena mit J. M. Gesners gelehrter Anmerkung p. 675.

***) Gewiß ist die concha salis puri beim Horaz 1. Serm. 3, 15. von einer wirklichen Seemuschel zu verstehn. Dagegen

unter den barocken Perlen es auch ſolche gebe, die das Anſehn einer in der Mitte durchſchnittenen Perle hätten und daher wegen der Aehnlichkeit mit einem Tambourin tympana genennt würden. Dieſe laſſe man auf der Schaale ſitzen und brauche dergleichen Perlenſchaalen mit der aufſitzenden Hälfte zu Salbmuſcheln. *) Die Muſchel, die wir auf unſerm Bilde erblicken, ſcheint übrigens, der Farbe nach zu ſchließen, auch eine wirkliche Perlenmutterſchaale zu ſeyn. **) Sie iſt weiß, und ſo wäre wenigſtens, wenn an Metall dabei gedacht werden ſollte, nur an Silber zu denken.

wird beim Gaſtmal des Zoilus beim Martial III, 82. ſchlechte Salbe aus goldenen Muſcheln (murice aureo) geſpendet. Wenn die Salben in Horaz Oden II, 7. 23 aus größern Salbmuſcheln (capacibus de conchis) bei einem prächtigen Feſtmale ausgegoſſen werden: ſo iſt da wohl auch ein goldnes oder ſilbernes Gefäß in Muſchelform zu verſtehn.

*) Tympania nominantur. Cohaerentes vidimus in conchis, hac dote vnguenta circumferentibus. Plinius IX, 35. S. 54.

**) Es iſt merkwürdig, daß wir bei den Alten nirgends eine ſichere Spur finden, daß ſie die in neuen Zeiten von Ebeniſten und Zierarbeitern ſo häufig verbrauchte Perlenmutter gekannt oder gebraucht hätten. Das Wort μαργαριτόμητρα, was Saumaiſe ad Solin. p. 795. a. E. braucht, iſt von ihm ſelbſt dem barbariſchen mater perlorum nachgebildet. Vergl. Beckmanns Waarenkunde Th. II. S. 223.

Der Schmuck des in seiner Art ungewöhnlichen, goldenen Halsgeschmeides, *) welches auser dem eigentlichen Halsband aus Angehängen bestehe, die, aus Goldblech geformt und in allerlei Auszackungen gebildet bis an die Brust herabhängen, und die Armbänder deuten auf eine Jungfrau von vornehmen Stande, die nicht zum Dienen geboren ist. Das von der rechten Schulter herablaufende Band scheint zur Befestigung des Gewandes, welches sonst zu den Füßen herabfließen würde, bestimmt zu seyn und ist darum merkwürdig, weil es an vielen alten Denkmälern, wo die Drapperie gleichfalls, wie hier, nur leicht um die Hüfte geworfen aber durch nichts gehalten ist, von uns, als wirklich vorhanden, hinzugedacht werden muß. **)

*) S. Virgil V Aeneid. 558. Scheffer de torquibus c. XI. p. 51.

**) Nur selten zeigten die alten Künstler diese kleinen Nebendinge, als da sind Zügel bei Pferden, Bänder und Bandelire, womit die Degen, Schilder und dergl. festgehalten wurden und dergl. an. Diese Ausführlichkeit, in der oft bei den Modernen alle Kunst besteht, widerspricht gewissermaßen der symbolisirenden Antike. Indeß finden überall einzelne Ausnahmen statt, z. B. bei den über der Brust sich überkreuzenden Flügelbändern an manchen Furien- und Victorienbildern. S. die Furienmaske auf den Bildwerken der alten Griechen S. 83.

12.

Der Bräutigam.

Mit der Attitüde des Bräutigams und seiner Verbannung hinter das Brautbette sind von jeher die Beschauer und Beschauerinnen *) nicht sehr zufrieden gewesen. Die Sache verliert schon viel von ihrem Befremdenden, wenn man ihn nicht unmittelbar hinter das Bette verwiesen, sondern drausen vor dem Brautgemach auf der Schwelle sitzend denkt, wie ihn der Maler bei der dreifachen Abtheilung des Raums ohnstreitig dachte. Der lüsterne Bräutigam kann das triumphirende: sie sind alle drinnen! **) jetzt noch nicht ausrufen und befindet sich während der drinnen gepflogenen Unterhandlung offenbar in jenem Zustande, den uns Aristophanes in seinem Kinesias und Catull an sich selbst nur zu beredt schildern. ***) Da möchte gerade diese Stellung, aus der übrigens die Ungeduld deutlich genug hervorleuchtet, dem Maler zum großen Lobe gereichen.

*) Friderike Brun in den prosaischen Schriften Th. III. S. 293 nennt ihn höchst unbedeutend.

**) ἐνδοῖ πάσαι Theokrit XV, 77 mit den von Salvini aus dem Florentinischen Codex mitgetheilten Scholien; vergleiche XVIII, 6.

***) Aristophanes Lysistr. 845 Catull 32, 11. vergl. Göthe's römische Elegien XIV in den Werken Th. 1. S. 303.

Auffallend ist vielen das ziegelfarbige, gebräunte Colorit des Helden in diesem Cabinetstück vorgekommen. *) Der Teint mag allerdings etwas sehr befremdendes haben. Einer der geübtesten Kenner der Antike, der nach einem vieljährigen Aufenthalte in Rom jetzt eine wichtige Ehrenstelle als Staatsmann in seinem Vaterlande bekleidet, schrieb darüber: "Der Bräutigam ist mir immer in diesem Gemälde anstößig gewesen. Er scheint nicht von einer Nation mit den andern Figuren in Körperbau und in der Farbe." Man kann freilich im allgemeinen erwiedern, daß es jetzt schwer zu bestimmen sei, wie diese Carnation ursprünglich angegeben gewesen. Allein es kommt bei dieser bräuneren Hautfarbe auch wohl noch eine andere Betrachtung in Anschlag. Der männliche Körper in seiner frischen Lebensfülle, der von früh an das Oel der Palästra getrunken und durch Bäder und Sonnenschein (sol assus) sich gebräunt hatte, **) sollte ja nicht das jungfräuliche

*) Le mari est bien dessiné, mais un peu couleur de brique heißt es in La Lande *Voyage en Italie* T. III. p. 350.

**) Die gymnastischen Körper waren alle von der Sonne und der Oelsalbe (ceroma Fabri *Agonist.* II, 5. p. 125) gebräunt, μελάντερον κεχρωσμένοι sagt Lucian im Anacharsis oder de gymnas. c. 25. T. II. p. 907 wo überhaupt das, was die Lateiner colorem ducere hießen, sehr in Anschlag gebracht wird. Diese glänzende Bräunung hieß eigentlich τὸ πῖνος. S. Schneider's Wörterbuch s. v. εὐπινής und Ernesti *Lex. Rhet.*

Weiß und Roth eines Anacreontischen Bathylls *) haben, das ihm vielmehr zum weibischen Weichling oder aufgedunsenen Kranken gestempelt haben würde. **) Man erinnere sich hierbei nur an das Urtheil des Malers Euphranor, welcher zugleich mit dem Parrhasius den National-Heros von Athen, den Theseus gemalt hatte und dem des Parrhasius, weil er so weichlich weiß und roth war, den Vorwurf machte, des Parrhasius Theseus sei mit Rosen, der seinige mit Rindfleisch genährt: ***) oder auch an das Lob der Statuen aus Bronze, welche den durch die Gymnastik gebräunten Siegern gesetzt wurden, wo die Farbe des Erzes diese Bräunung ausdrücken mußte. ****)

Graec. p. 143. 265. Vorzüglich merkwürdig ist die bekannte Stelle des Plato, wo von dem Ὑποκορισμός der Liebenden die Rede ist *de republ.* V. p. 474. F. T. VII. p. 55. Bip. μέλανας ἀνδρικοὺς ἰδεῖν φατε, λευκοὺς δὲ θεῶν παῖδας εἶναι.

*) Lilia mixta rosis. vergl. Anacreon XXVIII.

**) Λευκός albus wird oft mit der Nebenbedeutung von Weichlichkeit und Krankheit gebraucht. Wenn Philostrat Icon. I, 4. p. 768. den Jüngling Menöceus schildert, wie ihn der Maler in seiner Jugendblüthe darstellte, so heißt es γράφει μειράκιον οὐ λευκὸν, οὐδ' ἐκ τρυφῆς, ἀλλ' εὔψυχον καὶ παλαίστρας πνέον, οἷον ὁ τῶν μελιχρόων ἄνθος. So bei Horaz II. *Serm*, 2, 21. pinguis vitiis albusque. Vergl. Casaubonus zu Persius III, 98. p. 132, a.

***) Plutarch *de glor. Athen.* c. 2. T. II. p. 418 *Wytt.*

****) Dio Chrysostomus Orat. XXVIII. p. 289. B. *Morell.* vergl. *Andeutungen* p. 131.

Aber auch seine völlige Entkleidung bis auf die Hüften ist manchen anstößig gewesen. Man könnte hierauf füglich erwidern; daß der griechische Mäler schon in den Bedingungen seiner Kunst, die das Nackende darzustellen sich zum ersten Gesetz gemacht hatte, seine Rechtfertigung finde. Allein man kann außerdem auch noch andere Betrachtungen anstellen. Folgendes dürfte das für unsere Zeiten und Sitten Auffallende auch noch in einem mildern Lichte erblicken lassen.

Die ganze Szene muß nach dem Hochzeitmale gedacht werden. Bei den Gastmalen aber verfuhren die Alten weit verständiger, als wir, die wir nur zu oft in beengenden Ceremonienkleidern, an allen Gliedern geschnürt und zusammengeknöpft, das Essen zur Arbeit, das Verdauen zur Quaal machen. Bei den Alten waren alle Berufs- und Staatsgeschäfte mit der Badestunde, die stets der Speisestunde vorherging, auf jeden Tag völlig abgethan. Das hatte auch auf die Kleidung vielfachen Einfluß. So wie man vom Forum oder aus dem Geschäftsleben (e luce ad vmbram) zurückkam, und nun das, was der Grieche und Römer mit einem besondern Nachdruck leben nennt, *) begann, wurde auch das faltenreiche

*) Wer kennt nicht das ζῆν, ζῆσαι der Griechen (zu Dio Cassius LXXII, 18. p. 1219.) Das vivamus amici der Römer

und beschwerliche Oberkleid *) abgelegt. Auch bei den feierlichen Gastmalen fand kein Kleiderzwang statt, und wie jetzt noch im Orient die Gäste beim Eintritt ihre weiten Kaftans bekommen, so erhielten die Eingeladenen damals eine eigene Art von bequemen Schlafröcken (vestem cenatoriam), die weil sie Garnitureweise zusammengelegt wurden, auch davon den griechischen Namen hatten. **) Dabei darf man sich aber keine Gewänder mit Ärmeln denken. Sie wurden bloß übergeworfen. Während des Liegens auf dem Tischbette sanken diese leichten Hüllen oft herab.

bei Gruter Inscript. DCIX, 3. S. zu Petron. c. 34. p. 144. ed. Burm.

*) ἱμάτιον, toga. Man kennt ja das, was die Römer consenescere in toga nannten und den Wunsch des Martials X, 47. toga nova, oder die necessitas togae Min. V. Ep. 6, 45. mit der Anmerkung p. 365. ed. Gron. Die tunicata quies bei Martial steht ihm entgegen.

**) Synthesis. S. Marini in den *Atti e monumenti de' fratelli Arvali* p. 278. 533. und Visconti zum *Pio-Clementino* T. IV. p. 30—52. Ob überall solche Syntheses gegeben wurden, ist freilich zweifelhaft. Es möchte besonders in den frühern Zeiten schwer zu beweisen seyn. Aber auf jedem Fall behielt man nur das feine Untergewand (tunicam) an, und war also, nach unserer Art zu reden, im Hemde. Dazu gehörte durchaus die Entgürtung. Daher discincti Horaz I. Serm. 2, 73. Vergl. Ferrari de Re Vestiaria I, 30—33.

Daher erblicken wir die Schmausenden auf alten Denkmalen, auf Vasen und Reliefs so oft von oben ganz nackend. *) Unser Bräutigam hat also nichts, als sein letztes Gewand, seine Synthesis übergeworfen gehabt, als er vom Gastmal aufstand und damit erblicken wir ihn auch hier auf der Schwelle des Brautgemachs. Eine andere Vermuthung, wodurch das Auffallende noch mehr gehoben werden könnte, wird sogleich vorkommen, und in dem folgenden Abschnitte vorgetragen werden.

13.

Höhere Symbolik in den vier Hauptfiguren.

Ehe wir zu den äußern Nebenfiguren rechts und links fortschreiten, dürfte es nicht unzweckmäßig scheinen, die schon oben (S. 28) angedeutete Meinung, daß vielleicht in die bis jetzt erklärten vier Hauptfiguren noch eine höhere, symbolische Andeutung gelegt worden sei, noch etwas

*) Z. B. Millins *Peintures de vases antiques* T. I. pl. XXXVII. XXXVIII. wo Millin p. 73. not. 1. die Parallelen aus den frühern Vasenwerken citirt. Der Jüngling auf dem berühmten Relief, das unter dem Titel triclinium Trimalchionis bekannt ist, in den Admirandis n. 43 und zuletzt in *Pio-Clementino* T. IV. tav. 25. so wie in den zahlreichen Nachahmungen, die Visconti p. 51 anführt, zeigt die Art, wie man in der Synthesis oder coenatoria oben ganz entblößt zu Tische lag, sehr deutlich.

genauer zu prüfen. Denken wir uns die Braut als eine Libera oder Ariadne, wie sie in den heiligen Weihen dargestellt wurde, den Bräutigam als einen Liber oder Bacchus voll üppiger Lebenslust, die Zusprecherin im Charakter einer Venus, das Salbenmädchen als eine Nymphe, Grazie; so wäre allerdings das Allgemeine im Einzelnen gefunden; die Hochzeit eines Lollius, eines Pollio, oder wie der edle Römer heißt, der eigentlich dieß Gemälde bestellte, durch den idealisirenden, oder, welches hier ebenso viel bedeutet, gräcisirenden Maler wäre symbolisirt und also höher gestellt, ja über sich selbst erhoben.

Es ist wahr, das Gemälde, so wie es da vor uns steht, spricht sich durch seinen rein menschlichen Sinn auch ohne alle diese höhere Auslegungskunst vollkommen deutlich aus. Aber es wäre doch wirklich nun erst ganz erklärbar, warum der kunstfertige Wandmaler (tector) aus einem ihm damals noch zugänglichen griechischen Gemälde irgend eines großen Meisters grade diese Szene so entlehnen und mit dem Uebrigen auf eine uns ziemlich befremdende Weise zusammen stellen konnte, wenn man annehmen dürfte, in jenem Urgemälde wäre dieß alles wirklich symbolisch gedacht gewesen.

Ein wichtiger Umstand darf hierbei durchaus nicht übersehen werden. Man feierte und symbolisirte überall bei den Griechen die Ehe so, daß nicht nur die segnende und bindende Gegenwart des ganzen frölichen Chors der

Ehegötter, [15]) dabei angenommen und durch mancherlei Opfergebräuche sinnlich angedeutet wurde; sondern man ging auch von den frühesten Zeiten an noch einen Schritt weiter und nahm an, Braut und Bräutigam stellten in ihrer eigenen Person die einst von den Göttern zuerst vollzogene Hochzeitweihe mystisch und mimisch dar. Welch ein Feld für die bildende Kunst!

Nur durch heilige Scheu und stark-sinnliche Eindrücke konnte ja der wild herumschweifende Instinct gebändigt und jene Grundveste alles Völkerwohls und jener hellenischen Humanität, wodurch die Griechen im Gegensatz aller Barbaren zum einflußreichsten Mustervolk aller Zeitalter erhoben wurden, die einfache Ehe (Monogamie) gestiftet werden. [16]) Götter vergegenwärtigen durch ihre eigene Vermählung den sinnlichen Anbetern am lebendigsten die Weihe der Ehe (das τέλος), und um die Versinnlichung so anschaulich und eindringlich als möglich zu machen, denkt man sich jederzeit den Bräutigam und die Braut selbst als Darsteller jener ersten heiligen Ehe, und alle Ceremonien, die bei der Hochzeitfeier vorkommen, kamen, der heiligen Ueberlieferung zu Folge, auch bei der ersten heiligen Götterhochzeit vor. Wahrscheinlich von Creta aus *) kam die Sage vom Vermählungsfeste des Zevs

*) Man denke an die alt-äolischen Formen ὄαρ, ἄορ, ὅρ, die von Creta aus zur Bezeichnung ehelicher Verhältnisse und

mit der Herrin, der Hera über Carien und die ionische Küste nach Samos, wo sich nun die früher dort verehrte, phönizische Tauropolos, die jungfräuliche Mondkönigin in die vermählte Himmelskönigin verwandelte. *) Priester und Dichter schmückten nun Brautbewerbung und Vermählung in eine heilige Hochzeitfabel (ἱερὸς γάμος) aus, die an verschiedenen Orten Griechenlands durch mimische Feste verherrlicht, aber auch überhaupt bei den Hochzeitgebräuchen zum Vorbilde genommen wurde. [17]) **) In mehrern griechischen Colonistanten, besonders in Groß-

Verwandschaften ausgingen. Ὄαρ mit seiner zahlreichen Familie (z. B. der süßen ἐαρυστύς unter den Theokritischen Idyllen) bezeichnete sowohl die Gattin als die eheliche Vertraulichkeit, S. zu Hesych. T. II. c. 711, 7—16. Wer, wie der Cretenser Hybrias, sang: ἔστι μοι πλοῦτος μέγα δόρυ καὶ ξίφος Scolion XXVI. p. 102. *ed Ilgen*, der nennte wohl auch sein Weib, sein ἄορ, welches eigentlich das cretensische Schwert bedeutete, aber auch für die Gattin gilt, woher ξυνάορος und das lateinische uxor. Die übrigen Verwandte nannte der äolisirende Cretenser ἔορ Hesych. T. I. c. 1313 17. 18.

*) Scholien zu Ilias XIV, 296. p. 343. *Villois.*

**) Statt aller anderen Beweise mögen die fleissigen Leser des Aristophanes sich nur an den Ausgang der Vögel und der Friedensgöttin erinnern und mit welchen Ceremonien und Zurufen in dem ersten dieser Stücke Peisthetäros mit der Basileia, im zweiten Trygäos mit der Opora sich vermählet. Ganz deutlich ist die Stelle in den Avibus 1730. ff.

griechenland; schien die Vermählung der schönen Cretenserin Ariadne mit dem Dionyses oder Bacchus an die Stelle jenes cretensisch-samischen Heirathsfestes zwischen Zevs und Here getreten zu seyn, und da man auch hier wieder alles mimisch darstellte, so wurden dort die Bacchanalien zugleich wirkliche Brautfeste; der Bräutigam wurde als ein jugendlicher Bacchus oder Liber-Pater, die Braut als eine Libera geweiht und vereinigt. [18])

Dieß vorausgesetzt, dürften folgende Bemerkungen wenigstens als ein Versuch gelten, dieser Erklärungsweise noch etwas mehr Wahrscheinlichkeit zu geben. Wenn wir schon oben (S. 33) die verschleierte Braut mit einigen Kunstdenkmälern vergliehen, wo ähnliche Figuren durchaus für eine Ariadne erklärt werden müssen; und wenn diese Vergleichung noch durch eine ganze Reihe von Vasengemälden durchgeführt werden könnte: so läßt sich auch auf der andern Seite annehmen, daß unser Maler die Absicht gehabt habe, den Bräutigam in einen blühenden Liber-Pater oder Bacchus zu idealisiren. Denn ob ihm die Ausführung oder vielmehr die Copie vollkommen gelungen sei, hat auf die Idee selbst keinen Einfluß. Wie käme es sonst, daß unser Bräutigam, statt mit Myrte gekränzt zu seyn,*)

*) Statt des alten Keuschlamm, (Agnus castus) wie es bei der Junonischen Hochzeit gewöhnlich war, oder der Krause-Münze (mentha aquatica, σισύμβριον), war wohl die der We-

den bacchischen Epheukranz *) trägt, der von einem goldenen Diadem zusammengehalten wird? Noch wahrscheinlicher dürfte diese Rücksicht auf den Bacchus dem erscheinen, der die in mehrerer Rücksicht auf unser Gemälde anwendbare, sehr groß und geistreich gedachte Heirathsprocession (oder Triumph, wie man es wohl auch genannt hat) des Bacchus und seiner Ariadne auf einem der schönsten Sarkophage vergleichen kann. **) Auf dem Wagen des Bacchus erblickt man dort neben dem Gott die Zusprecherin, die Pronuba sitzend (ohnstreitig die Venus), der Bräutigam Bacchus selbst aber hat mit unserm Bräutigam viel Aehnlichkeit. Ariadne fährt auf dem Wagen voraus von einem Amor, der die Hochzeitfackel schwingt (δαδοῦχος, πάρο-χος), begleitet. So wie nun auf diesem nach einem trefflichen Original gearbeiteten Sarkophag die Venus als Pronuba den Bacchus begleitet; ***) so könnte sie ganz

nus heilige Myrte bei Hochzeitkränzen am meisten im Gebrauch. Ovid *Fast. IV*, 189. Paschalius *de Coronis* p. 126. 192.

*) Bacchus crinali florens hedera Claudian 1 de Rapt. Proserp. 16.

**) Im *Pio-Clementino* T. IV. tav. 24.

***) Denn als Pronuba muß sie gedacht werden. Visconti, der p. 50 die Auslegung dieser Figur für eine Venus auch als die wahrscheinlichste erklärt, hätte nur nicht an Liebeshändel des Gottes mit ihr dabei denken sollen.

füglich auch auf unserm Gemälde durch die Zusprecherin gemeint seyn, welche die letzte Einwilligung von der schüchternen Braut zu erschmeicheln sucht. Doch dieß verdient wohl noch einer besondern Erörterung.

14.

Venus als Zusprecherin nebst der Charis.

Seit Aphrodite in der eben so oft bewunderten, als getadelten Stelle in der Ilias (III, 390—426), *) die auch neuern Künstlern einen so vollkommenen Stoff dargeboten hat **), ihren süssen Ueberredungszauber zu Gunsten ihres Lieblings Paris so kräftig erprobte, ist sie im Besitz, auf Kunstwerken die Repräsentantin beredter Vermittlerinnen bei unentschlossenen Bräuten zu seyn. Wir haben

*) Niemand hat die Sache unumwundner ausgesprochen, als der sogenannte Heraclides Pontious *Alleg. Hom.* c. 28. p. 97. μαστροπεύει πρὸς Ἀλέξανδρον Ἑλένην ἡ Ἀφροδίτη. Die ganze Stelle verdient nachgelesen zu werden.

**) Die Flaxmannische Skizze ist bekannt. Die Weimarischen Kunstfreunde wählten die Szene einst zu einer sehr dankbaren Aufgabe. Venus darf da nicht fehlen. Doch hielt sie David in seinem bekannten Bilde, was er einst für den Grafen Artois mahlte und das jetzt in den Sälen des Ministers des Innern hänget, für entbehrlich, und glaubte diesen Mangel durch das vollständigste Aufgebot des modernen Luxus in der Zimmerverzierung ersetzt zu haben. S. die Skizze dieses Gemäldes in Landon's *Annales du Musée* Vol. II. pl. 70.

noch drei antike Reliefs, in welchen Künstler, begeistert von jener Stelle Homers, die himmlisch-lächelnde Göttin von Cypern neben die Helena setzen und ihre Ueberredungskunst an der noch Zweifelnden versuchen lassen, während ihr gegenüber Paris selbst von einem Amor der schönen Braut zugeführt wird. Vielleicht sind auch alle drei nur Nachbildungen eines berühmten, für uns verloren gegangenen, älteren Kunstwerkes, wobei doch in Nebensachen mancherlei Abweichungen statt finden könnten. Das von Guattani mitgetheilte *) hat offenbar die Szene im Homer selbst ausdrücken sollen, wie die von Morison dort in der Erklärung so sonderbar mißverstandene Statue des Apollo in der Halle des Paris beweißt. Hier ist Venus, den ihr vom Kopf über die Schultern herabfließenden Schleier abgerechnet, am ganzen Oberkörper gerade so nackt vorgestellt, wie auf unserm Bilde. Daß es aber die Venus selbst sei, zeigt ein zweites Relief, das sich sonst beim Duca Caraffa Noja in Neapel befand, jetzt aber ins Townleyische und von da ins britische Museum gewandert ist, und welches Winckelmann zuerst bekannt machte. **) Ganz im Stil der frühesten Zeit, wie Polygnots Gemälde in Pausanias Beschreibung und die Reliefs am Kasten des Cypselus, wurden die einzelnen Figuren mit übergeschriebenen Nahmen

*) Notizie per l'anno 1785. *Aprile* Tav. III.

**) In den *Monumenti antichi inediti* n. 125.

benannt. Da heißt unsere Figur ganz deutlich Aphrodite. Auch ist durch die über ihr sitzende Peitho mit dem Zaubervogel Iynx *) das Geschäft dieser Aphrodite so deutlich, als es im Symbol möglich ist, ausgesprochen. Noch vollständiger ist diese Szene in einem dritten Relief vorgestellt, welches zuerst Orlandi und dann auch W. Tischbein in seinem Bilder-Homer mitgetheilt haben. **) Wenn der ehrwürdige Veteran in diesen Kunstauslegungen, Heyne, es nur im Allgemeinen für eine vielliebte Szene hält, so dürften dieser Ansicht die drei musicirenden Musen, die offenbar nur wegen Absingung des Epithalamium eingeführt seyn können, nicht ganz günstig seyn. Es ist eine wirkliche Hochzeit und verdient auch noch in anderer Rücksicht die genaueste Vergleichung mit unserm Gemälde, da Maler und Bildhauer vielleicht gar nur aus einer Quel-

*) Nicht Taube, wie man aus einem häufig verschuldeten Mißverständniß es erklärt. Den wahren Sinn hat schon Mazzocchi ad tabb. Heracleenses p. 439. *Excurs. IV. Not. IV.* richtig angegeben. Vergl. den Aufsatz über die Keledonen im N. T. Merkur 1800. St. V. S. 65.

**) Jenkins brachte die schöne Marmorvase, worauf dieß Relief befindlich ist, zuerst nach Rom. Orazio Orlandi gab sie mit einem weitschweifigen Commentar *Le nozze di Paride ed Elena*, Roma 1775 zuerst heraus! W. Tischbein nahm sie in seinem *Homer in Zeichnungen*, Heft V. n. II auf, wozu Heyne treffende Erläuterungen schrieb.

le schöpften. — Wäre nun in unserer Pronuba die Hindeutung auf die Venus nicht ganz unstatthaft erfunden, so würde auch die vierte innere Figur, die Salbenspenderin, eine neue Beziehung auf diese Venus erhalten. Wie oft erscheinen die Grazien, besonders auf geschnittenen Steinen, *) mit dem Salbengefäß vor der Venus? Warum könnte also nicht diese Nymphevtria und Brautjungfer, zur Charis, und zwar nach dem neuern Begriff zur Charis im Dienste Aphrodites, idealisirt seyn? Sie ist halbentkleidet und auch dieß paßt sehr wohl auf die Grazien, die nur der ganz nackenden Venus gegenüber auch ganz entkleidet gedacht, übrigens aber fast immer nur entgürtet und mit zarten, durchsichtigen, fließenden Gewändern, wie andere Mimen und Tänzerinnen, auch in der spätern Zeit der Kunst gebildet wurden. [19]) Selbst die Attitüde unserer Salbenspenderin ist ein Ausdruck der Grazie. In der oben angeführten Marmorvase bei Tischbein vertritt die gleichfalls auf einem verkürzten Pilaster vorwärts gebogene Polyhymnia (nicht Calliope) **) in der Stellung und Anordnung der Figuren, die Stelle unserer Grazie.

*) Mus. Florent. T. I. tab. 83, 2. wiederholt in der Sabina I, 175. Winckelmann *Monument. inediti n.* 31.

**) Die Beweise findet man bei Visconti zum Pio-Clementino T. 1. p. 46. 55 und T. IV. p. 28. Daher auch in der

15.

Die Opferſpende mit Muſik.

Auf den drei bekannten Sarkophagen, welchen wir die deutlichſte Vorſtellung von römiſchen Hochzeiten verdanken [20]), erblicken wir ein feierliches Stieropfer, oder wohl gar die Suovetaurilien in der Begleitung des ganzen römiſchen Opferapparats von Opferknaben (Camillis), Opferknechten und Prieſtern. Von den älteſten Zeiten her liebten die Römer den von den Hetruriern empfangenen Prunk in Opfern und Proceſſionen, wie auch in den darauf Bezug habenden Kunſtwerken darzuſtellen. Daher mußte auch die Abbildung einer Hochzeit hochfeierlich ſeyn. Nicht das hochzeitliche Mahl, nicht das was nach vollendetem Mahl in und vor dem Thalamus oder der Brautkammer vorging, eignete ſich für römiſche Kunſtdarſtellung. Die Juno Matrona, Regina, die auch die Pronuba iſt, tritt zwiſchen Braut und Bräutigam und giebt ihre Hände zuſammen, hält ſie, indem die zu Vermählenden ſich die Hand geben, beide an den Schultern ſegnend umfaßt.

ſogenannten Familie des Lycomedes die auf der 4. Tafel abgebildete Figur bei Levezow, wie ſchon anderswo bemerkt worden, nichts als eine Polyhymnia ſeyn kann. Auch Raph. Mengs gab in ſeinem berühmten Muſenplafond der Polyhymnia dieſe auf einen Pilaſter geſtützte Stellung und huldigte dadurch der Grazie, die dieſe Attitüde bei einem figurenreichen, durch Mannigfaltigkeit der Stellungen zu belebenden Gegenſtand darbietet.

Dieß ist das Symbol, welches die Kunst bei römischen Hochzeiten auszudrücken und mit mehr oder weniger Nebenfiguren, Opferhandlungen u. s. w. auszuschmücken pflegte. Von allen diesen ist schon der Zeit und dem Ort nach, wohin unser Künstler seine Nozze versetzt hat, hier nichts zu sehen. Selbst in den äußern Figuren, bei welchen man eben nicht an eine bestimmte Nachahmung eines griechischen Vorbildes zu denken braucht, ist alles mehr griechisch, als römisch. Das feierliche Opfer, welches der Römer mit seiner Darstellung der Hochzeit fast immer in Verbindung setzt, wurde bei den Griechen schon einen Tag früher gebracht (daher heißt es προτέλεια). Das ist hier also längst vorbei, so wie das am Hochzeittage selbst gefeierte Hochzeitmal auch schon abgethan ist.

Nur eine kleine Spende wird jetzt noch den guten Göttern auf einem kleinen tragbaren Opferdreifuß, auf welchem ein Kessel (ὅλμος, cortina) steht, *) zum Gelin-

*) Die Alten hatten eine Menge dergleichen tragbare Opferdreifüsse. Man muß dabei nur die unterscheiden, worauf eine Opferflamme für den Weihrauch brannte (foculi, ἐσχάραι z. B. auf dem bekannten Relief des Alcamenes in der Villa Albani bei Winckelmann *Monum. Ined.* n. 186. oder beim bacchischen Opfer im *Pio-Clementino* T. V. tav. 9. Diese kann man auch durch den gemeinschaftlichen Nahmen Candelaber bezeichnen.

gen des Mahles dargebracht. Während die eine weibliche Figur, dem Bräutigam zur Linken, die Oblation vermittelst einer Schaale (Patera) ausgießet, rüsten sich zwei andere Mädchen zum Vortrag eines Liedes, welches vor der Brautkammer abgesungen zu werden pflegte und ganz eigentlich Epithalamium hieß, *) welches mit

Andere wurden bloß zu Libation und Spende gebraucht und da steht ein Kessel, Gefäß oben darauf. Mit dem auf unserm Gemälde befindlichen vergleiche man ein Gefäß der Art in Millin's *Peintures de vases antiques* T. 1. Livr. V. pl. 39.

**) Der Hymenäos erschallte bei der Heimführung. Auch dazu wurden musikalische Mädchen, aber nur Flötenspielerinnen, die dem gleichfalls gedungenen Chor von Hymenäos-sängern accompagnirten, gebraucht (tibicina et hymenaeum qui cantent, Terenz Adelph V, 7. 7). Denn die Doppelflöte gehört ins Freie zu Processionen oder ins Theater, und wo sie auch bei Gastmälern erscheint, da gilt es doch einer Pantomime, einer Tanzgesellschaft, oder einem κῶμος, wie etwa in Xenophons Sympos, c. 2. Aristophanes Ran. 513. Vergl. Hermann zu Aristoteles Poetic. p. 191. Das Epithalamium hingegen wird im Hause des Bräutigams, zuletzt nach allen übrigen, vor der Brautkammer bald in Doppelchören von Mädchen und Jünglingen (wie im 62. Gedicht Catulls), bald von einem Chor der Jungfrauen, wie in Theokrits 18. Idylle, gesungen. Dazu gehört die Citherspielerin, Fidicina, die immer nur bei Gastmälern und im Innern der Wohnungen aufspielte. So hat schon Muretus zu Catulls 61. Gedicht die Worte richtig unterschieden.

einem alten deutschen Wort das Brautlob übersetzt werden könnte. Die schöne, anmuthig uns zugewandte Figur ist also eine Citherspielerin für den Brautgesang. Ob sie bloße Spielerin oder auch Sängerin dabei sei, *) wie dort die Muse Melpomene beim römischen Lyriker,

— Der zu Lautenton
Helle Stimme der Vater gab, **)

läßt sich freilich nicht genau bestimmen, da die zum Singen erforderliche Oeffnung des Mundes fehlt und es wahrscheinlicher ist, daß sie jetzt nur erst präludirt ***) und die

Später ist freilich vieles verwirrt und verwechselt worden. Selbst nach Wernsdorfs fleißiger Ausführung ad Patricii Epithalamium in den Poëtis min. Lat. T. IV. p. 462 — 473. gäbe es hier noch manches zu erinnern. Nur dieß verdient noch bemerkt zu werden, daß auch auf Vasengemälden die Flötenspielerin fast stets bei Processionen, die Citherspielerin häufig bei Gastmälern vorkommt und hieraus manches für die richtigere Erklärung gefolgert werden kann.

*) ψιλοκιθαρίστρια zum Unterschied der κιθαρῳδός, wo, um mit Tibull zu reden, III, 4. digiti cum voce loquuntur d. h. wo die Spielende auch zugleich singt. S. Ammonius de different. voc. p. 82. *ed. Valken.* Die Sache ist bekannt und längst von Menage zu Diogenes III, 88. Spanheim zu Callimachus in Apoll. 12. p. 86 und anderen ausgeführt.

**) — cui liquidam Pater
Vocem cum cithara dedit. Od. 1, 24. 3.

***) Also das προοίμιον, ἀνάκρουσις, προκιθάρισμα, was Homer schon ἀναβάλλεσθαι nennt.

Saiten ihres Instruments versucht, ob sie gehörig anspre-chen. Man hat in dieser Figur häufig eine Muse erblicken wollen. Indeß ist diese Annahme durch nichts zu beweisen, als durch eine allgemeine Aehnlichkeit. Citherspielerinnen finden sich auch auf andern Denkmälern, die Hochzeiten vorstellen. *) Man muß aber deßwegen nicht immer gleich an eine wirkliche Muse denken. Dieß würde eine ganz bestimmte Hochzeit aus der Heroen-Fabel voraussetzen, **) wozu doch im ganzen Gemälde, wie schon oben erinnert wurde, keine weitere Veranlassung zu finden ist. Allerdings stimmt auch das Costum der Citherspielerin auf unsern Gemälde gar sehr mit dem überein, wie wir es auf mehreren bekannten Musen-Sarkophagen an einzelnen Musen

*) Z. B. auf einer der schmalen Seiten des Sarkophags in der Kirche St. Lorenzo bei Lumisden *Remarks on ancient Rome*, pl. XII. p. 431.

**) Die Musen sangen das Epithalamium bei den Hochzeiten der Götter und Heroen, Pausan. IX, 12. ja es ist wahrscheinlich, daß ein Theil des Musen-Cultus selbst von solchen herumziehenden Chören von Hochzeitsängerinnen seinen Ursprung ableite. Die Töchter des Pierus (Pausan. IX, 29. p. 88.) flossen so mit den Heliconierinnen in einen Begriff zusammen. Schon auf dem Kasten des Cypselus bei der Hochzeit des Jason kamen die singenden Musen vor, beim Pausanias V, 18. p. 81. So die Citherspielende Muse bei der Hochzeit der Helena auf Jenkin's Marmorvase bei Tischbein. Vermuthlich Erato. S. Visconti zum *Pio-Clementino* T. I. p. 43.

finden. *) Auch an alten Statuen der Musen wird das lang herabfließende, einfache, nur einmal unter der Brust gegürtete Gewand **) nicht selten bemerkt. Allein so wie es eine bekannte Bemerkung ist, daß die Citherspieler in ihren Talaren und Schleppmänteln ihren Schutzgott, den Apollo Citharödus, fleißig nachahmten und darin auf der Bühne einherprunkten: ***) so mag ein ähnliches bei den alten Flöten- und Citherspielerinnen gegolten haben. Auch sie ahmten die Tracht nach, die von den berühmtesten Bildhauern den Musenbildern gegeben worden war und dünkten sich in ihr nun eben so große Virtuosinnen zu seyn, als unsere Castraten, wenn sie in Atlas-Panzern und Pappe-Helmen auf dem Theater erscheinen, große Helden. Wirklich finden wir auch auf alten Vasen öfter musicalische Mädchen mit solchen langherabfließenden, einfachen Gewän-

*) Z. B. die Melpomene auf dem Capitolinischen Sarcophag im Museo Capitolino T. IV. tab. 26. Nur daß dort der Gürtel weit breiter ist.

**) Es war dieß die allgemeine Citharödenkleidung, die sogenannte χιτὼν ὀρθοστάδιος, die dem Schleppmantel συρτός entgegenstand, wie schon Saumaise zu Tertullian de Pall. p. 50. richtig bemerkt. S. Visconti zum Pio-Clementino T. 1. p. 31. und Millin zu den *Peintures de Vases* T. 1. p. 68. f.

***) S. die Bemerkungen de anaglypho in fronte Longini in der Weiskischen Ausgabe des Longin p. CLVIII. f.

vern angethan, die aber häufig noch überdieß mit reichen Stickereien und Arabeskenverbrämungen, von oben bis unten durchlaufend, ausgeschmückt sind. *) So wenig nun diese weibliche Figur für etwas mehr als eine gedungene Citherspielerin angesehn werden kann; so wenig läßt sich in der neben ihr stehenden Sängerin etwas übermenschliches finden. Sie ist wahrscheinlich nichts anders als eine bloße Gefährtin der erstern und so gut Citherspielerin, wie jene. Im Originalgemälde greift sie mit der linken Hand an den Boden des Instruments von ihrer Nachbarin, welches in allen nach Bellori genommenen Kupferstichen gar nicht ausgedrückt ist. Sie scheint ihm eine Stütze durch ihre Hand darzubieten. Denn da die Spielerin mit beiden Händen spielt, **) so ist das Band, womit das Instrument

*) S. zum Beispiel in Tischbein's Engravings T. IV. pl. 30. und im 5ten, noch unedirten Theil, n. 36. Es ist auffallend, daß sich keine solche Bordüre unten um den Saum des Gewandes oder vorn herunter auf unserm Gemälde findet. Denn was Bartoli in den Admirandis als Bordüre angiebt, ist aus Poussins Oelgemälde, nicht aber aus dem Urbilde entlehnt.

**) Ueber die Art, wie die Cither bald mit einer Hand, bald mit beiden gespielt, bald nur mit dem Daumen, bald mit mehreren Fingern, bald mit dem Plectrum geschlagen wurde, werden wir, selbst mit Hülfe alter Bildwerke, eben so wenig ganz aufs Klare kommen, als mit den tibiis dextris und sinistris, so

gehalten wird und das wir hier deutlich von der Schulter herabgehen sehn, vielleicht nicht zureichend, die Cither fest zu halten und diese bedarf noch einer Unterstützung, da sie des zweiten Unterstützungspunktes, des breiten Gürtels um die Hüften, worauf das Instrument gestemmt werden konnte, **) entbehrt und den langen Leibrock nur mit einem leichten Bande umwunden hat.

entscheidend auch neuerlich ein Heidelberger Recensent über letzteres abgesprochen hat. Was Burette, Burney, Forkel in den bekannten Werken über das Technische des Citherspiels beibringen, ist alles unbefriedigend. Nur so viel wissen wir aus einer deutlichen Stelle des Asconius, daß vom Citherspieler, der mit beiden Händen zugleich spielte, wie hier unsere Lautenschlägerin, gesagt wurde foris et intus canit. S. Is. Voß zu Catull p. 144.

**) Das ist das sogenannte cingulum Graecanicum beim Apulejus in den Floridis p. 351. *Elmenhorst.* in der Beschreibung der Statue des Bathyllus, die einen statum prorsus citharoedicum hatte. Da heißt es auch von der Cither Citharae baltheo caelato apta strictim sustinetur. Dieser baltheus ist nun nichts anders, als das von der rechten Schulter zur linken Seite herablaufende Gehenke oder Band, worin das Instrument hängt. Vergl. de anaglypho in fronte Longini p. CLIX. Ein Blick auf den zierlichen Apollo citharoedus im *Pio-Clementino* T. I. tav. 16. oder auch nur im *Musée Napoleon* T. I. pl. 21. macht dieß vollkommen deutlich. Denn jener Apollo hat sowohl den breiten Gürtel als das Gehenke über die Schulter, welches auch Tibull in der bekannten Vision versteht III, 3. 38 *Pendebat* laena garrula parte lyra.

Der Vermuthung, daß hier wirkliche Muſen gemeint ſeyn können, widerſpricht auch die violette Haube oder der Haarſack, in welchem die Citherſpielerin ihre Haarflechten ſo gefaßt trägt, daß ſie vermittelſt eines weiſen, auf dem Scheitel mit zwei goldnen Knöpfen gezierten Bandes zuſammengehalten werden. Hätte unſer Winckelmann das Gemälde ſelbſt genauer betrachtet, woran ſich dieſe Haarfaſſung noch vollkommen erhalten hat, *) ſo würde er aus Bellori's verfälſchter Abbildung kein Diadem auf ihrem Kopfe erblickt haben. Denn die Haarwacht, die wir ſowohl bei dieſer Spielerin, als bei der Spendenden erblicken **) der κεκρύφαλος der Griechen, wahrſcheinlich die calantica der Lateiner, [21]) wird ſich wohl ſchwerlich je

*) S. Meyer Anmerkungen zu Winckelmanns Werken Th. II. S. 639.

**) Beides ſind Haarſäcke, doch mit dem Unterſchiede, daß die Haube der Spenderin durch kein beſonderes Band, wie das der Citherſpielerin gefaßt iſt. Denn der mitten durchlaufende gelbe Streif iſt bloß ein Reflex des Grünen. Das zuſammenſchnürende Band bei der Citherſpielerin iſt wohl das, was der Grieche eigentlich ἀναδέσμη, der Römer redimiculum nannte, welches letzte freilich auch unter dem Kinn zugebunden werden konnte. Von demſelben Bande verſtehe ich den σφιγκτῆρα κόμης, den Philäis der Venus weihet beim Antipater Sidonius T. II. p. II. XXI. Analect. Vergl. Jacobs zur Anthologie. Vol. III. P. I. p. 355. Wenn Heſychius s. v. κεκρύφαλος, das eigentliche grie-

auf einem ächten Monumente bei einer Muse nachweisen lassen. *)

Allein Winckelmann rechnet auch sehr viel auf die sonderbare Krone, welche die mittelste Figur in dieser Gruppe, die ich die Singende nennen möchte, auf ihrem Haupte trägt. Ihm ist es eine Krone von Palmblättern und da Cornutus den Musen wirklich Palmkränze zuschreibt: so ist ihm dieß ein einleuchtender Beweis, daß in der Aldobrandinischen Hochzeit nichts geringeres, als wahre Musen erscheinen. Die Kränze von Palmblättern sind freilich

chische Wort für dieß Netz, durch die zwei Worte σαβακάδιον und δεσμότριχον erläutert, so versteht er durchs erste das farbige Tuch (σουδάριον S. die Erklärer zum Hesychius T. II. c. 222, 13) durch das zweite dieß Schnürband, womit das Tuch oder Netz um die Haare zusammen gezogen wird.

*) Zwar findet Visconti auf dem berühmten Capitolinischen Musensarkophag, so wie er ihn in der *Tavola aggiunta* B zum ersten Theil des Pio-Clementino richtiger, als im Museo Capitolino und sonst, abbilden ließ, an der dritten Muse, die er Erato nennt, eine netzförmige Haube p. 44 und 98. Allein diese ist sehr weit von unsern Haarsäcken unterschieden, sie ist eine κάλυπτρα und die geschmückten Haarflechten scheinen überall durch. Denn in eben diesem unbedeckten Haarschmucke, den gewöhnlich nur ein Kranz faßt, liegt das Charakteristische eines Musenkopfes. Vergl. Grävius treffende Anmerkung zu des Hesiodus Beiwort der Musen χρυσάμπυκες in der Theogonie 916. Lection. Hesiod. c. 25. p. 131.

gar nichts Unerhörtes im Alterthume, so unbequem auch dieß Blatt dazu scheinen könnte. *) Man kennt aus dem Athenäus die sogenannten Thyreatischen Palmkränze für die spartanischen Sieger, welche Visconti auch auf den Köpfen einiger alten Tänzerinnen auf Reliefs zu erblicken glaubte, **) die aber Zoega lieber für korinthische Hetären (Hieroduleu) erklären möchte. ***) Auf jedem Fall sind die sonderbar gestalteten Kränze auf den Häuptern der Tänzerinnen, die Winckelmann für Horen ansah, nämlich aus Palmenzweigen in einander geflochten. ****) Auch läßt sich nach einer Stelle des Apulejus gar nicht bezweifeln, daß Palmenkränze in den Mysterien der großen Göttin Isis auf den Häuptern der Eingeweihten prangten und vielleicht durch die Zahl ihrer Spitzen selbst die Stufen der Weihungen andeuteten. *****) Denn der Palm-

*) Paschalius de Coronis VI, 21. p. 414. Man muß nur junge Palmblätter dazu genommen denken.

**) *Museo Pio-Clementino* T. III. p. 49-74.

***) *Bassi-Rilievi, Distribuz.* IV. p. 116 f.

****) Entscheidend ist eine von Zoega übersehene Stelle in Artemidors Traumbuch I, 77. p. 108 *ed. Reif.* wo Palmkränze die Hochzeit bedeuten διὰ τὴν πλοκήν. Sie waren also oben in einander geflochten, gerade wie bei den Tänzerinnen auf jenen Denkmalen.

*****) Der einzuweihende Lucius sagt ausdrücklich: caput decore corona cinxerat, palmae candidae foliis in modum

baum durfte überhaupt bei dem ägyptischen Tempeldienst nirgends fehlen. *) Allein was hat dieß auf die Musen für Beziehung? Schwerlich dürften Palmenkränze in irgend einem ächten Denkmal auf den Köpfen der Musen zu sehen seyn. Wahrscheinlich sah der stoische Allegorieen-Künstler, den wir unter dem Nahmen Cornutus oder Pharnutus kennen, auch hier, wie mehrmals, falsch und die bekannten Sirenenfedern, die sich unbezweifelt auf mehrern Musenbildern finden, **) nahm er für Palmblätter. Sey dem aber auch, wie ihm wolle, hier ist schwerlich an einen Kranz von Palmblättern zu gedenken. Die vorgebliche Palmenkrone ist, nach der Aussage prüfender Augenzeugen, nicht grün, sondern schmutzig-gelb. Die ganze Figur hat viel gelitten und ist gerade an diesem Theile des

radiorum prosistentibus in den Metam. XI. p. 257. *ed. Pricaei.* So erscheint die Isisanbeterin in den Pitture d'Ercolano T. II, tav. 59. vergl. **Sabina** 1, 227.

*) So stehen Palmen vor dem Isis-Tempel in den Pitture d'Ercolano T. II. tav. 60. vergl. *Vêpres d'Isis* in den *Magazin Encyclopédique* 1810. Avril p. 273. Der Palmenzweig gehört zu den astronomischen d. h. heiligsten Hieroglyphen. S. Zoega de Obeliscis p. 441.

**) So wie Uranie im *Pio-Clementino* T. I. tav. 26. und die sämtlichen Musen auf dem Sarcophag in der Maltheserkirche auf dem Aventin in dem *Museo Capitolino* T. IV. p. 127.

Kopfes wieder aufgemalt. Es wird ſich alſo aus dem Kranze wenigſtens gar nichts mit Sicherheit für die Deutung beſtimmen laſſen. So viel iſt ſicher, ſie war bekränzt, etwa ſo mit dem Lorbeerkranze, wie die Tänzerin aus den Bädern Conſtantins in des Grafen Caylus Gemälden, die der franzöſiſche Ausleger, der Abbe' la Rive gleichfalls für eine Muſe erklärte. *) Daher hielt auch Bellori in ſeiner Erklärung unſere Sängerin für eine Regina Sacrorum **) und wer mag es beſtreiten, daß die unter den drey Figuren allein gekränzte wenigſtens auch die vornehmſte unter ihnen geweſen ſeyn könne?

16.

Das Brautbad.

Auf der andern Seite dem Brautbette zur Rechten, wahrſcheinlich dem Sinne des Malers nach, in einem hintern Gemach (oecus, conclaue), wird offenbar ein Fußbad zubereitet. Was da die freundliche Aufwärterin im hochzeitlichen ſaffrangelben Obergewande in den Waſchnapf gießt (aqualis), kann nichts anders, als kälteres

*) In der Deſſauer Ausgabe von Rode Heft III. Taf. V.

**) Nichts iſt abgeſchmackter, als dieſe Holzſchnitt-Erklärung. Was wir etwa von der Regina sacrorum, der Frau des Regulus sacrificiorum aus Macrobius Sat. I. 15 p. 284. und den Grammatikern wiſſen, hat nicht die geringſte Beziehung auf die Hochzeitfeier.

Wasser seyn, um dem im Napfe befindlichen wärmeren die erforderliche Abkühlung zu geben. *) Mit eingetauchter, aufschöpfender Hand prüft die an der andern Seite stehende Matrone den begehrten Wärmegrad. Auch fehlt es sogar an einem Handtuche zum Abtrocknen (καταμάγειον, linteum, mantile) nicht, das gleichfalls die Farbe des Tages trägt, **) und am Rande der runden, steinernen Unter-

*) Ein Weihwasser-Gefäß, vas lustrale, ἀπορραντήριον, (S. darüber Visconti im Pio-Clementino T. V. p. 62), wie Bellori es erklärt, kann hier schon darum nicht statt finden, weil hier weder ein Altar, noch ein Feuerbrand zu sehen ist, wodurch die Alten dergleichen Weihwasser zubereiteten. S. Euripides Herc. fur. 928 und die dort von Musgrave citirte Stelle beim Athenäus IX, 18. p. 409. A. Dazu hätte man auch kein kälteres Wasser zuzugießen gebraucht.

**) Also an die lutea gausapa beim Persius VI, 46 erinnerte, wenn man annehmen könnte, daß dieß Tuch von feiner, zottiger Wolle gewesen sei. Und gallische Tücher der Art brauchte man besonders in den Bädern S. zu Petron c. 28. p. 100. *Burm.* und zu Seneca cp. 53. p. 329. *Ruhk.* Allein man hatte mannigfaltige Stoffe zum Trocknen, die schon Casaubonus zum Sueton Aug. c. 83. anführte, und darunter auch leinene Tücher, theils von geklopfter, also fasriger und weicher Leinewand (s. Voß zu Virgils Landgedichte Th. IV. S. 858 f.) theils auch von ganz glatter, die in der spätern Sprache Sabana hießen. S. Schöttgen zu Palladius de R. R. VII, 7. p. 112. *Gesn.* Von letzter Art scheint das Trockentuch auf unserm Gemälde zu seyn.

lage, die hier die Stelle des Bade-Tisches vertritt, so herabhängt, daß es zugleich die Einförmigkeit der Masse schicklich unterbricht. Bei der allgemeinen Badesitte des Alterthums, wo selbst das Bad mit zur Bewirthung des Gastes gehörte und überhaupt der Weg zum Essen genannt wurde, *) und bei der religiösen Idee von Seelenbädern, die das ganze Alterthum als ein Hauptpunkt aller Weihungen und Reinigungen durchdringt; [22]) läßt sichs schon in voraus als nothwendig annehmen, daß auch die Bräute mit besondern Gebräuchen gesalbt und gebadet und bei diesem Bade selbst wieder allerlei Ceremonien beobachtet wurden. Dazu finden sich auch in alten Schriftstellern und Denkmälern Beweise genug. Nur muß man hier durchaus zweierlei Bäder unterscheiden. Das eine frühere vor der Einkleidung und Einschleierung der Braut, wo sie wahrscheinlich ganz gebadet wurde. Diese Handlung sehen wir auf vielen Initiationsvasen abgebildet. **) Allein man gab der Braut sicher auch noch zuletzt, ehe sie zu Bette gebracht wurde, ein besonderes Fußbad. Dieß

*) ἔστι νῦν τὸ βαλανεῖον οὐδὲν ἢ ὁδὸς ἐπὶ τροφὴν Artemidor Oneirocr. 1, 64. p. 89. *Reif.*

**) Am deutlichsten in Tischbeins *Engravings* T. I. 38 T. II. 31. T. III, 50. T. IV, 30. vergl. 28. 29. Passeri hat im ersten Theile seiner Picturae in vasculis eine eigene Classe für diese Brautbäder gemacht. Gori im Museo Etrusco T. II. p. 187. f. nennt es gar die Hetrurische Taufe.

sehen wir deutlich an dem schönen Albanischen Relief, wo die Art der Verschleierung bei der Frau, der die Füsse gewaschen werden, gar keinen Zweifel übrig läßt, daß diese Erklärung die richtige sei. *) Auch finden wir dieß Fußbad auf alten Vasenabbildungen. **) Ob nun auch dazu das Wasser aus dem Brunnen geschöpft wurde, welcher in der Stadt der heiligste war, wie z. B. in Athen der Quell Kallirhoe (auch Enneakrunos genannt) nach dem Zeugniß se des Thuendides, ***) oder ob das dort geschöpfte Wasser beim Vorbad vor der Hochzeit gebraucht worden sei; ist schwer zu bestimmen, so wie auch in andern Stellen, wo von den Brautbädern die Rede ist, der Zeitpunkt, von welchem eigentlich gesprochen worden, unentschieden

*) Zuerst bekannt gemacht in den Admirandis n. 59, wo Bellori die richtige Deutung giebt, die Zoega in den *Bassi-Rilievi, Distribuz.* II. n. 12. unbedenklich hätte aufnehmen sollen.

**) Z. B. in Tischbeins *Etgravings* T. II. pl. 48. Die merkwürdigste ist aber T. I. pl. 18. Nachgedruckt in einer kleinen bei Remondini in Venedig 1801 herausgekommenen Auswahl von Vasen-Umrissen. Der Braut wäscht ein dienender Genius die Füsse, während ein Jüngling aus einem Alabaster, der ganz so gestaltet ist, wie der, den unsre Salbenspenderin hält, Balsam austräufelt.

***) Thucyd. II, 15. vergl. mit Pollux III, 43. und mit Duckers Anmerkungen zum Thucydides.

bleibt. *) Gewiß kömmt auch hierauf wenig an. Kurz, es ist aus vielen Stellen der Alten deutlich, daß sowohl bei den Griechen als Römern ein Brautbad mit besonderen Ceremonien gerüstet und zubereitet, auch in das Wasser selbst häufig eine symbolische Bedeutung gelegt wurde. [23]) Mehr bedarf es nicht, um der Badevorrichtung hier in der Nähe des Brautbettes alles Befremdende zu nehmen und auch das Aufträufeln der Salbe auf die Salbenmuschel, welches wir im Innern des Thalamus erblicken, damit in die genaueste Verbindung zu denken.

17.

Die Matrone.

Aber um so mehr auffallendes, wiewohl gar nichts misfälliges hat die Matrone, die ihre Rechte in den Napf taucht. Denn sie für einen Priester anzusehen, wie doch wirklich einige gethan haben, widerspricht allem Augenschein, und verdient das alte Spottwort: in zweien schaust du drei! **) Der Wurf ihres Mantels und die Art, wie sie ihn über die linke Schulter geschlagen trägt, so wie die Bedeckung des Hauptes durch den über den Kopf gezogenen Theil des Mantels und überhaupt die musterhaft gedachte und ausgeführte Drappirung, weicht sicht-

*) Z. B. bei Aristophanes in Pac. 843. Lysistr. 377. vergl. Lamb. Bos Exercitt. sacrae ad Ephes. V, 26. p. 185.

**) ἐν δυοῖν τρία βλέπεις.

bar von der Bekleidung aller übrigen Figuren ab. Sie ist, mit einem Worte, mehr römisch, als griechisch. Um sich davon zu überzeugen, darf man nur griechisch überschleierte weibliche Figuren auf alten Denkmalen mit der unsrigen vergleichen, und zum Beispiel nur die von Visconti sogenannte Pudicitia betrachten, woran man die griechische Hauptverhüllung ganz genau kennen lernen kann. *) Die herrlichen herculanischen Statuen in der Dresdner Galerie, **) in welchen, wenn sie auch Portraitfiguren sind, niemand die gleichsam idealische, griechische Drappirung verkennen wird, können hier gleichfalls zur belehrenden Gegeneinanderstellung gebraucht werden. Man könnte sagen: es ist auch hier nicht von einer gewöhnlichen Tracht, sondern, wie es scheint, von einer absichtlichen Verhüllung zu einem bestimmten Zweck die Rede. Die Matrone hat ein priesterliches Ansehen und scheint dadurch anzudeuten, daß sie von einer heiligen Handlung, wo geopfert und gebetet wurde, herkomme. Denn man erinnere sich nur an jene uralte römische Sitte bei Opfern und

*) Im Mus. Pio-Clementino T. II. tav. 14. vergl. Mus. Capitol. T. III. n. 43. Andre Beispiele könnte die tragische Muse auf der Apotheose Homers *Tavole aggiunte* zum Pio-Clementino T. I. *tav.* B. n. 6. oder dem Socrates gegenüber auf dem Capitolinischen Sarcophag im Museo Capitolino T. IV. n. 48 geben.

**) Beckers *Augusteum.* T. I. n. XXI. XXII.

andern heiligen Handlungen, Gebetsverrichtungen u. s. w., die einst mit Numa aus Hetrurien nach Rom gekommen waren, und die uns Virgil so gut erklärt. Verhülle dir, heißt es dort, die Ohren und das Hinterhaupt, *)

Hülle das Haar dir bedeckend mit purpurfarbenem Schleier,
Daß nicht während der heiligen Glut in der Götter Verehrung
Feindliche Schau dir begegne, die Vorbedeutung, verneinend.

So die Römer. Die Griechen hingegen opferten mit ganz unverhülltem und bloß bekränztem Haupte. **) Sobald man also eine so verhüllte Figur sieht, wie unsre Matrone hier, so denkt man an etwas römisches und zwar zunächst an eine heilige Handlung. Die Sache hat ihre vollkommene Richtigkeit. Es folgt daraus aber doch nicht, daß unsere Matrone gerade eine Opferhandlung oder ein Gebet verrichte. Sehen wir diese Verhüllung des Kopfes bei Männern, dann leidet es nicht den geringsten

*) Ne qua inter sanctos ignes —
Hostilis facies occurrat et omina turbet.
Aeneis III, 405.

**) S. Visconti zum *Pio-Clementino* T. III. p. 25.

Zweifel: es ist ein betender, oder opfernder. *) Aber bei Frauen bringt es in Rom der Wohlstand überhaupt so mit sich, sich so priesterlich und halbverhüllt zu tragen. Es ist wohnlich auch schon bei andern Gelegenheiten erinnert worden, **) daß das unwandelbare Vorbild der verheiratheten römischen Frauen, mit einem Worte, der Matronen, die Vestalinnen gewesen sind. ***) Da nun diese zum Zeichen ihres priesterlichen Mittleramtes beim heiligen Feuer der Vesta stets mit einem so übergezogenen Oberkleid gingen, welches einen Schleier bildete, der vom Kopfwirbel auf beiden Seiten über die Haare bis auf die Schultern herabfiel, wobei jedoch über der Stirn

*) Man sehe z. B. den Adrian im *Museo Capitolino* T. III. tab. 55, den Augustus velatus im *Pio-Clementino* T. II. tav. 46. so auch den Priester T. III. tav. 19. nun im *Musée Napoléon* T. IV. pl. 1. und die Reliefs, welche Opfer der Lares Viales vorstellen T. IV. tav. 45. vergl. Guther Jus Pontif. II, 14. III, 6. IV, 6.

) **Sabina, oder **Morgenszenen einer Römerin** Th. I. S. 157.

***) Man sehe die sogenannte Vesta (nichts als eine Vestalis maxima) nach Le Brun's Zeichnung in Montfaucon *Antiquité Expl.* T. I. pl. 25. Ueber die Opfernde, die aus Versailles ins Muse'e Napoleon kam *Musée* T. IV. pl. 1. vergl. *Mus. Capitol.* T. III. n. 44. und eine andere in einer Nische aus spätern Zeiten in den *Marbres de Dresde* pl. 78. läßt sich nicht mit Gewißheit sprechen.

die hervorragenden Haare zierlich gelockt seyn konnten: *) so begreift man leicht, warum man beim Anblick einer solchen Figur nur überhaupt an eine Matrone mit der Matronen-Verschleierung (Pudor velatus) **) keineswegs aber an eine bestimmte Priesterin zu denken habe. So findet man nun alle Figuren der Pietas, Pudicitia und anderer ächt römischer Hof- und Staats-Allegorien auf Münzen und geschnittenen Steinen, und selbst die Statuen mehrerer Kaiserinnen nach dem Beispiele der Livia und anderer vornehmen Matronen stets in diesem Costum dargestellt. ***)

Was stellt aber nun diese von hinten verschleierte Matrone hier vor? La Lande spricht die Auslegung der gewöhnlichen Ciceroni aus, wenn er sie für eine Priesterin erklärt, die ihre Hand ins Weihwasser taucht. ****) Durch

*) Z. B. *Bronzi d'Ercolano* T. II. tav. 81.

**) Der dann durch die Vitta matronalis, die allerdings ein für sich bestehendes Kleidungsstück war (Ovid Fast. III, 30.), nur supplirt wurde.

***) Z. B. Museum Florentinum T. III. tab. 90. in den *Marbres de Dresde.* pl. 66. (beide sind freilich sehr restaurirt). Besonders die zu Bangazzi im Meerbusen von Sydra gefundene und aus Versailles nun ins Louvre verpflanzte, wohlerhaltene Statue einer Römerin im *Musée Napoléon* T. IV. n. 44.

****) *Une prêtresse tient la main dans l'eau lustrale.* T. III. p. 343.

ihre würdevolle Stellung in der Reihe der übrigen Figuren, den ihr eigenen Anstand und die sehr sorgfältige Behandlung in den Massen und in der Beleuchtung, die ihr der Maler angedeihen ließ, wird schon so viel deutlich, daß sie unter allen, die inneren Hauptfiguren umgebenden äußern Personen die vorzüglichste seyn sollte. Es käme also nur darauf an, ob man der Hypothese einige Wahrscheinlichkeit zugestehen wollte, daß dem Maler, der dieß Wandgemälde auftrug, bei der Wahl seines Gegenstandes im Allgemeinen noch ein besonderer Auftrag ertheilt worden sei. Denn man kann, mit Meyer zu Winckelmann, sehr gut annehmen, daß man hier bloß eine angenehm zusammengeordnete und harmonisch ausgeführte Darstellung der Hochzeitgebräuche erhalte, ohne dabei an ein bestimmtes mythisches oder durch Portraitfiguren ausgeführtes Sujet der Art, die wir Gattungsstücke nennen, denken zu dürfen: und doch eine Veranlassung, gegeben durch eine Hochzeit in der Familie des Besitzers, dabei annehmen. Unter dieser Voraussetzung dürfte man die ehrwürdige Matronenfigur am schicklichsten für die Mutter der Braut selbst nehmen, die doch der Maler griechisch zu idealisiren, oder was den Römern wohl ziemlich gleichbedeutend war, zu travestiren, aus Achtung gegen diese besondere Beziehung, sich nicht gestatten durfte. Bei den Griechen zündete die Brautmutter die Hochzeitfackel an und ihr eigenthümliches Geschäft war, die Tochter ins

Brautgemach zu führen. *) Gewiß war auch bei den Römern der Mutter jene ehrenvolle Rolle zugetheilt. Warum sollte sie nicht also auch auf einer Darstellung der Art besonders hervorgehoben werden, so gut als der Vater auf mehreren Reliefs, die unbezweifelt römische Hochzeiten vorstellen, durch eine Rolle in der Hand und durch den Geist des Antreibens deutlich bezeichnet wird? **) Selbst

*) Die Sitte ist längst hinlänglich erläutert worden. Τὸ παλαιὸν τὰς μητέρας τῶν γαμούντων ἐν τοῖς γάμοις δᾳδουχεῖν ἔθος ἦν sagen die Scholien zu Apollon. Rhod. IV. 808. Hauptstellen des Euripides sind in Iphig. in Aul. 732. Phoeniss. 346. mit Valkenaers Anmerkung p. 123 f. Daher muß wohl in der Stelle des Plinius, wo er von einem berühmten Gemälde des Echion spricht, XXXV s. 36, 9. anus lampadas praeferens, nova nupta verecundia notabilis, unter der Alten, welche die Fackel vorträgt, und wodurch ein so treffliches Nachtstück hervorgebracht wurde (Meyer über das Colorit der griechischen Maler in der Farbenlehre von Göthe Th. II. S. 84.) auch eine Mutter verstanden worden, die eben die Braut ins Brautgemach führt.

**) Sehr richtig erklärt Zoega in den *Bassi-Rilievi Distribuz.* IX. p. 256. die ehrwürdige sitzende Figur mit der Rolle und der Geberde des Antreibens auf dem Sarkophag, den Guattani in den *Notizie per l'anno* 1785. *Agosto* tav. II. zuerst vollständig bekannt machte, für den Vater in der Hochzeit, wiewohl er gegen Guattanis Vermuthung, daß der Kaiser Septimius Severus dadurch gemeint seyn könne, gegründeten Zweifel erregt.

die Sorgfalt, womit unsere Matrone hier die Wärme des Wassers zu prüfen sich so angelegen seyn läßt, würde als ein naiver Zug der mütterlichen Zärtlichkeit gedacht werden können, und wohl so viel in ihrer Art gelten, als die Sorgfalt der guten Mutter in unsers Voß idyllischer Epopöe, wie sie das Brautbett gebettet hat und nun dem Bräutigam zuflüstert:

Jetzo, mein Sohn, nach Belieben! das Brautbett
haben wir fertig!

Doch halte man unsere Matrone auch für eine wirkliche Priesterin. Auch so wird sie noch an ihrer Stelle seyn. Auch so gilt die Bemerkung nach, daß römische Sitte mit griechischer Darstellung wenigstens in dieser Figur gepaart wurde. *)

Was bedeutet aber das sonderbare, zweifarbige Instrument in ihrer Rechten? Schon Bellori und mit ihm die meisten alten und neuen Erklärer haben es für ein Badeschabeisen erklärt und es ist nicht zu leugnen, daß sowohl die sonderbare hakenförmige Biegung am Stiel, als die auf alten Denkmalen so häufig vorkommende Verbindung dieses Schabeisens mit dem Bade selbst, das doch

*) Am Ende läßt sich überall nichts anders mit größerer Gewißheit darüber sagen; denn daß es eine dienende Bade-Dirne (balnearia ministra) sei, wie Bellori meinet, verdient keine ernstliche Widerlegung.

hier offenbar zubereitet wird, beim ersten Anblick diese Erklärung zu begünstigen scheinen. Allein bei genauer Betrachtung verliert diese Erklärung fast alle ihre Wahrscheinlichkeit. Der Griff des Instruments, welches wir hier erblicken, mit der umgebogenen Spitze, gleicht durchaus den Handhaben nicht, die wir auf alten Denkmälern, auf welchen unläugbar solche Badeschabeisen abgebildet sind, an solchen Werkzeugen bemerken. [24]) Aber auch der Zweck dieses Fußbades schließt den Gebrauch des Schabeisens hier gänzlich aus. *) Die strigilis oder das Schabeisen setzt überall, sei es im Gymnasium und in der Ringschule, sei es beim bloßen Badegebrauch der diätetischen Bequemlichkeit, einen von Schweiß und Oel gefeuchteten, oder auch beschmutzten Körper voraus, der bei den Alten, die in der Ordnung selbst auf dem bloßen Leibe nur ein feineres wollenes Untergewand trugen, noch unbequemer fallen mußte, als bei unserm Gebrauch der leine-

*) Es kann hier nicht einmal eine symbolische Andeutung geben, wie etwa auf der schönen d'Hancarvilleschen Vase T. I. n. 73. wo ein Jüngling vor einer mystischen Braut (die Dienerin mit dem vinculo iugali ihr aufwartend beweißt dieß) stehend, ein Schabeisen in der rechten, eine Oelflasche in der linken Hand hält. Denn da ist wohl kein Zweifel, daß eben durch diese Attribute der zur Hochzeit reife Ephebus λιπαρᾶς ἔκτοσθε παλαίστρας, wie dort Daphnis im Theokrit II, 51. zu verstehen sei.

nen Leibwäsche. Daher kann freilich beim wirklichen Bade dieß Werkzeug der Reinlichkeit und des Abschabens der schweißigen oder öligen Haut im Alterthume nirgends fehlen [25]) und jeder nur etwas Wohlhabende hielt sich einen eigenen Sclaven, den Oelflaschen- und Schabeisenträger genannt, zu dem er sagen konnte, wie dort bei Persius der Herr *)

Trag Schabeisen mir dort in Crispinus Bäder! —

Keines dieser Bedürfnisse aber tritt beim letzten, vollendenden Fußbad unserer Braut ein. Was da zum Abreiben und Abtrocknen nöthig ist, sehen wir ja deutlich vom Waschtischchen herabhängen. Es ist das gelbe Tuch. **) Mehr bedarf es hier durchaus nicht.

Nach allem diesen bleibt uns beim Anblick dieses Instruments fast nichts übrig als an eine Art von Fächel oder Wedel zu denken. Diese Erklärung begünstigt

*) Persius V, 126. I puer et strigiles Crispini ad balnea defer.

**) Nämlich das ὀθόνιον beim Epictet IV, 11. p. 656. Schweigh. φασσόνιον bei Lucian Lexiphanes c. s. T. II. p. 328. das linteum extersui bei Plautus Curcul. IV, 4. 22. Das Reiben mit den Servietten im Bade τρίψις δι' ἐμπλίνων kommt in einem Fragmente der Antyllus vor in Matthäis XXI Veterum medicorum Graecorum opusculis (Moskau 1808.) p. 90. vergl. p. 296. Alles übrige hat Gonsalez zum Petron c. 91. p. 147. *Burm.*

nicht nur die doppelte Farbe des Instruments, indem es unten braunroth, oben aber gelb aussieht, sondern auch die leise Umbiegung desselben von oben, welche auf einen biegsamen, oder gar elastischen Stoff zu deuten scheint, aus welchem dasselbe verfertigt wurde. Das Ganze hat in der That eine fast unverkennbare Aehnlichkeit mit einem großen Baumblatt z. B. vom Platanus. Nun ist es aber eine bekannte Sache, daß die Blattform eine der beliebtesten bei den Fächeln des Alterthums war, wie wir sie noch auf alten Denkmalen häufig finden. *) Was die Natur zuerst selbst darbot, ahmte die Kunst in metallischen Stoffen nach. So hätten wir also einen Fächel, in der Form eines Baumblattes durch die Kunst nachgebildet.

Wohl möglich, daß sich bei manchem unserer Leser über diese so sehr ins Kleinliche getriebene Untersuchung der Mund zum Lächeln verzieht. Mancher erinnert sich vielleicht gar an ein vor mehrern Jahren von dem geistreichen Gilrey auf den Ritter Hamilton verfertigtes Spottbild. **) Allein nichts ist klein in der Kunst, sagt einmal

*) Z. B. in den *Pitture d'Ercolano* T. IV. tav. 21. T. VII. tav. 1. mit Murr's Erläuterungen im Nürnberger Nachstich p. 3. oder auf Gemmen, wie bei der bekannten Figur des liegenden Hermaphroditen Mariette *pierres gravées* T. II. pl. 26.

**) Die Unterschrift heißt: a Conoscenti contemplating the beauties of the Antique, published London 1801. Der

der unvergeßliche Lichtenberg, als was erkünſtelt iſt und was pedantiſch wird. Um dieß durch ein auffallendes Beiſpiel, das unſerer kleinen Discuſſion ſehr nahe liegt, zu beſtätigen, darf man ſich hier wohl an das Inſtrument erinnern, welches der bekannte Schleifer (Arrotino) in der Galerie zu Florenz auf dem Steine vor ſich zu weßen ſcheint. Die bekannteſte und noch immer bei weitem wahrſcheinlichſte Deutung, die darin den Scythen findet, der den überwundenen Marſyas auf Befehl des Siegers die Haut abziehen ſoll, würde fallen, wenn dieß Meſſer nur ein Badeſchabeiſen wäre, wie Fiorillo mit einem groſſen Aufwande von Beleſenheit kürzlich darzuthun bemüht war. *) So viel kommt, da wo alle übrige Kunde verſchollen iſt, auf die richtige Erklärung eines unbedeutenden Werkzeugs an.

Man frage übrigens nicht, wozu nun dieſe Matrone gerade jetzt des Fächels bedürfe? Denn zur bloßen Fül-

alte Wirthin hat es zunächſt mit dem Mangel einer abgeſtoßenen Naſe an einer alten Büſte zu thun.

*) Ueber die Statue des Arrotino zu Florenz im 1ſten Theil der artiſtiſchen Schriften, beſonders S. 481 ff. Eine eigene Kupfertafel no. II. ſtellt die verſchiedene Geſtalt der Schabeiſen, auf antiken Denkmalen mit alten Meſſern in Vergleichung. Das unter dem Buchſtaben p aus Cavallieris Statuenwerk abgebildete Meſſer des Schleifers hätte viele Aehnlichkeit mit unſerm Blattfächel, wenn es ächt wäre.

lung der leeren Hände oder gar als Signalſprache, wie dort beim Fanning Club im Spectator, trägt unſere Ehren-Mutter dieſen Artikel der weiblichen Toilette gewiß nicht. Dann würde ſie ſich denſelben von einer eignen Sclavin *) (der Flabellifera) nachtragen laſſen. Da wahrſcheinlich nichts im ganzen Bilde iſt, was nicht in unmittelbarer Beziehung auf die Braut ſelbſt ſteht, ſo wird es nicht ſchwer ſeyn, bei dem hier vorbereiteten Fußbade den muthmaßlichen Gebrauch zu erſinnen, den die Pflegerin des Bades ſelbſt, oder auf ihr Geheiß eine der übrigen Zofen zur wohlthätigen Kühlung und Erquickung der Braut davon machen könnte. **)

*) Ueber dieſe Sclavinnen hat ſchon Paciaudi in ſeiner Schrift de vmbellae gestatione, cap. VII. die Stellen ſorgfältig geſammelt. Vergl. **Sabina** oder **morgenſzenen einer Römerin** Th. II. S. 230. 245. wo auch Th. I. S. 218 ff. über die Blattfächel, wie einer auf unſerm Gemälde vorkommt, mehrere Stellen angeführt wurden.

**) Hierher gehören mehrere Vaſen in den Tiſchbeiniſchen *Engravings*, beſonders die prächtige Audienz der Braut Vol. I. pl. 18. wo eine Flabellifera vor ihr ſteht. Merkwürdig iſt Vol. III. pl. 22. die ſymboliſche Vaſe, wo die noch gekleidete Braut vor einem Tiſche mit dem Badegefäße ſteht und unter andern Nebenwerken auch ein großer Pfauenfächel beigemalt iſt; vergleiche Vol. III, 51. wo der Fächel auf einer Säule aufgerichtet ſteht. Beſondere Aufmerkſamkeit verdient aber auch das Vaſengemälde bei d'Hancarville. T. I. n. 71. welches in vielfacher Rück-

18.

Die Horoscop-Aufstellerin.

Wohl mit Recht singt dort im Catullischen Brautlob der Chor der Jünglinge: *)

Wünscht man wohl mehr von den Göttern, als: Hochbeglückt sei das Stündlein!

Denn diese geweihete Stunde soll einst dem Staate einen tapfern Bürger, oder eine keusche Bürgerin schenken. **) Was Wunder also, daß bei dem damals allgemein verbreiteten Glauben an Einfluß günstiger und ungünstiger Ge-

sicht sich zu einer Vergleichung mit unserer Aldobrandinischen Hochzeit eignet. Die Braut trägt dort einen den ganzen Leib verhüllenden und selbst einen Theil des Unterkinns noch mit bedeckenden zarten Mantel. Die Θαλαμεύτρια lehnt sich auf ihren Stuhl. Die Pronuba sitzt etwas niedriger als die Braut und ist in lebhafter Unterredung mit ihr begriffen. Hinter der Pronuba steht in einem prächtigen Leibrock mit mystischen Verbrämungen eine Fächelträgerin, flabellifera. Vor der Braut auf der andern Seite stützt sich ein fast ganz entkleideter Jüngling (der Bräutigam) auf einen Stab.

*) Quid datur a Divis *felici* optatius *hora?*
Catull 62, 30.

**) ἐπ' ἀρότῳ γνησίων τέκνων, ἐπὶ γνησίων τέκνων σπορᾷ waren die geweihten Redensarten, die schon Gataker de St. N. T. c. 11. p. 114 erläuterte. Alle übrige Citata bei d'Orville in der Vannus critica p. 609 f.

stirne *) auf jede entscheidende Lebensstunde, auch diese, in welcher Catull den Neuverehlichten zuruft: Spielt nach Herzenslust, aber gebt bald uns Kinder! **) für eine höchstentscheidende gehalten und nach allen Regeln chaldäischer oder babylonischer Zahlenkünste astrologisch bestimmt wurde! Gewiß auch hier ist sie, nach dem Glauben jener Zeitalter, über alles wirksam,

Die Geisterleiter, die aus dieser Welt des Staubes
bis in die Sternenwelt, mit tausend Sprossen,
hinauf sich baut, an der die himmlischen
Gewalten wirkend auf und nieder steigen. ***)

Wie nun, wenn die auf unserm Gemälde etwas in Schatten gestellte Mittelperson zwischen der Matrone und der Wasserschöpferin sich auf die Sterndeuterei und den Aberglauben bezöge, daß jede Stunde, und also auch die der vollzogenen Vermälung, ihren Maleficus und Benefi-

*) Wer kennt nicht die numeros Thrasylli und das bekannte: nota Mathematicis genesis tua? Ueber den Hang der damaligen Zeiten zur Astrologie s. Meiners Geschichte des Verfalls der Sitten bei den Römern S. 277 und über die damaligen sogenannten Mathematiker d. h. Astrologen Fabricius zum Sextus Empiricus p. 214.

**) Ludite, vt lubet, et breui
Liberos date. — Ep. 61, 211.

***) Schillers Piccolomini in seinem Theater Th. III. S. 123.

cus, *) ihre günstige und ungünstige Constellation habe? Ein schwer zu lösendes Räthsel war von jeher die gelbe Tafel, welche dieß Mädchen empor zu halten scheint. Bellori hielt sie für die Tafel, worauf der Heirathsvertrag und die Mitgift bestimmt wurde. Dergleichen wurden allerdings schon bei den Sponsalien oder Verlöbnissen mit eignen Formeln unterzeichnet und mit Zeugenunterschrift bestätigt. **) Man wird aber bei reiferer Ueberlegung sich auch durch diese Erklärung um so weniger befriedigt finden, da diese Heirathes-Codicille gewiß nicht auf langen Bretern eingegraben, sondern vielmehr in Rollen geschrieben und in Schränken (scrinia) verschlossen wurden. ***) Wäre also irgend etwas noch zur Lösung dieses

*) καλοποιός, ἀγαθοποιός.

**) S. Barn. Brisson de Formulis VI, 122. p. 517. Es sind die so oft vorkommenden tabulae nuptiales. S. die Stellen bei Ant. Hottoman de vet. ritu nuptiarum c. 9. p. 266.

***) Man findet auf alten Denkmalen häufig die Vorstellung, daß der Bräutigam eine Rolle in der Hand hält, welche nichts anders ist, als der feierliche Ehecontract. So sieht man oft auf Sarkophagen, wo Mann und Frau auf dem Deckel halb liegend abgebildet werden, diese Rolle in den Händen des Mannes, als Symbol des treuen Ehebundes. Vergl. den Sarkophag di St. Lorenzo bei Dumisden *Remarks on the Antiqu. of anc. Rome* p. 430, wo die Rolle in der Hand des Bräutigams

vieldeutigen und vielgedeuteten Räthſels mit einiger Wahrſcheinlichkeit auszudenken, ſo wäre es die Hypotheſe, daß dieſe von dem Mädchen emporgehaltene Tafel aſtrologiſchen Inhalts ſey und den Horoſcop bezeichnen werde, der für den entſcheidenden Augenblick geſtellt wird, wo der letzte Act der Ehe vollzogen werden ſoll. Ein ſchon oft belobter Augenzeuge bemerkt, daß man ganz unten am Brete noch ein rothes Band zum Aufhängen zu bemerken ſcheine. Dieß würde gewiſſermaßen entſcheidend ſeyn, da denn durchaus von irgend einem andern (nächern, ökonomiſchen) Gebrauche dieſes Bretes, als dem zum Malen, Schreiben, Eingraben nicht mehr die Rede ſeyn könnte; wiewohl auch nur ein alberner Kürbismaler zu ganz gemeinem Zwecke ſo etwas auf ſeinem Gemälde hätte anbringen können. —

Nicht umſonſt bezeichnet die Parca auf jenen berühmten Sarkophagen, die den ganzen Cyclus des Menſchenlebens umſchließen, welcher zwiſchen der Vereinigung der Pſyche mit dem Körper und ihrer Entfeſſelung liegt, mit ihrem Maßſtab die Himmelskugel berührend, oder auch wohl eine Rolle oder ein Täfelchen führend, die

zweimal vorkommt. So auf dem Schmuckkäſtchen der Aſteria in der Sabina Th. I. S. 71. So auf alten gemalten Gläſern. S. Buonarroti *Osservazioni sopra alcuni frammenti di vitro*, tav. XXI, 3. p. 148. Hier iſt aber nirgends an ein aufzuhängendes Bret zu denken.

oder entscheidende Geburtsstunde. *) Auf der Kugel erblickt man oft einen Theil des Thierkreises, da die Zeichen des Zodiakus die Häuser der Planeten sind, **) wo durch der Horoscop bestimmt wird. Die Täfelchen sind die astrologischen Ephemeriden. Hier gilt es also die Geburtsstunde des neuen Erdenbürgers. Aber nicht ohne Ursache hat auch auf einer alten apotelesmatischen Gemme (gemma astrifera) Eros selbst zwei Schmetterlinge vor seinen Wagen gespannt, indem Sonne und Mond darüber stehen. ***) Kenner wissen, was das antike Alterthum, das die Wahl der Ehe mit der heiligen Furche der Ackerbaustifterin

*) S. Museum Capitolinum, T. IV. tab. 24. Mus. Pio-Clementinum T. IV. tav. 34. und den zu Arles befindlichen Sarkophag in Millin's *Voyage dans les departemens du midi de la France* T. III. pl. LXV, 2. Die schreibende Muse in dem noch nicht hinlänglich aufgeklärten Relief aus dem Pallast Chigi in den Admirandis n. 95. und bei Montfaucon T. III. pl. 130. gehört nicht hierher, obgleich Montfaucon glaubt, sie schreibe les articles du mariage.

**) Diese Häuser, die Basis aller Astrologie, sind bekannt. Man darf nur in des gelehrten Petaut (Petavius) Uranologium nachschlagen, besonders Dissert. II, 3. p. 70. ff. Vergl. D'Orville zu Chariton p. 655. *Lips.*

***) S. Passeri Gemmae astriferae T. I. n. 122. Ueber diese eben so zarte als sinnreiche Allegorie wird in meinem Werke: **Das menschliche Leben; Ein Versuch nach den Allegorien des Alterthums**, ausführlicher die Rede seyn.

Ceres in die genaueſte Verbindung ſetzte, [26]) unter der Symmologie des Pfluges und der Saatempfangenden Furche verſtand. Durch dieſe Gemme wird alſo angedeutet, daß auch der Punct der Empfängniß in den Sternen günſtig oder widrig angeſchrieben ſtehe. *) Aus dieſem Geſichtspuncte wird alſo auch eine aſtrologiſche Tafel vor der Brautkammer im Sinne des Alterthums an ſeiner Stelle ſeyn können, weil hier eben der letzte Act der Hochzeit vollzogen werden ſoll. Und daß er vollzogen werden ſoll, wollte der ſinnreiche Maler auch dadurch mit andeuten. Eben daher kannten auch die alten Sterndeuterkünſte einen eigenen Platz für die Hochzeit. **) Freilich bediente man ſich zur Berechnung ſonſt nur ganz kleiner Planetentafeln, die

*) Daß die Nativität auch bei der Conception, nicht bloß bei der Geburtsſtunde geſtellt worden ſei, würde, wenn andere Beweiſe mangelten, ſchon aus der Hauptſtelle in des Sextus Empiricus libr. V. aduers. Astrologos 55—64. p. 346. f. *Fabric.* unwiderſprechlich hervorgehen, wo er eben das Unbeſtimmte dieſes Horoſcops zeigt. Hier heißt es gleich anfangs τὴν γένεσιν — ἤτοι ἀπὸ τῆς τοῦ σπέρματος καταβολῆς καὶ συλλήψεως λαμβάνουσιν ἢ ἀπὸ τῆς ἐκτέξεως. Die ganze Argumentation dort iſt merkwürdig.

**) Τόπος γαμικός. S. Saumaiſe de annis climactericis p. 193. 199. Es iſt der ſiebente Platz in der Zeichnung (diathema) des zwölfgeſtalteten Horoſcops (δωδεκάτροπος) und ihm ſteht e diametro der Ehebruch entgegen!

schon im Alterthume unter der Benennung der Ephemeriden bekannt genug waren. *) Diese trug man überall mit sich herum und hatte sie, weil jede Stunde glücklich oder unglücklich seyn konnte, stets in Bereitschaft. Allein man hatte auch größere astrologische Tafeln, die man an Wände und Pilaster aufhing, so gut wie die der eigentlichen Astronomie gewidmeten, wie sie schon Meton in Athen öffentlich ausstellte. Diese hießen ganz eigentlich Tafeln oder Anschlagbreter und kommen da, wo von den astronomischen Berechnungen der Alten die Rede ist, häufig vor. 27) Und eine solche Tafel müßte man sich auch hier von einer geschäftigen Zofe in Bereitschaft gehalten denken. Am besten würde sich unsre Tafel mit jener vergleichen lassen, die wir in den Händen einer sitzenden weiblichen Figur auf den Gemälden in der Pyramide des Cestius erblicken, wenn nur nicht der ganze Cyclus jener Figuren dort

*) Plinius spricht schon XXIX, 1. von der lächerlichen Stundenwählerei ad siderum motus ex *ephemeride mathematica* (d. h. genethliaca) cibos dando, horasque observando. Noch stärker wird dieser Unsinn bei den römischen Frauen geschildert vom Juvenal VI, 374. in quarum manibus — tritas cernis *ephemeridas*. Dem was schon Joseph Scaliger zu Properz p. 254. *ed. Commelin.* und Saumaise de anno climacterico p. 835. ff. über diese Bedeutung des Worts *ephemerides* sagten, haben Neuere nichts hinzufügen können.

mehr auf eine Parce führte, die das Schickſal des Ceſtius auf ihrer ehernen Tafel lieſt. *) Weit paſſender würde man ſich alſo an jene zwei Tafeln erinnern, die jener Glücksjäger Trimalchio an die Thürpfoſten ſeines Speiſezimmers hatte aufhängen laſſen, wovon die eine den Mondlauf und die Bahn der Planeten darſtellte und zugleich die glücklichen und unglücklichen Tage mit goldenen Buckeln bezeichnete. 25) Man ſieht daraus, daß es nichts ſeltenes geweſen, dergleichen Horoſcope in Zahlen und Figuren (themata, diathemata) **) auch in großen Tafeln aufzuhängen, wenn gleich die Art, womit Trimalchio es dort thut, mit Recht den Spott verdient, den Petron über ihn ausgießt.

19.

Allgemeine Bemerkungen.

So viel von den einzelnen Figuren! Vielleicht ſchon zu viel! Indeß bleibt noch ſo manches Dunkel unaufge-

*) **Auswahl antiker Gemälde nach Caylus** von A. Rode Heft I. Tafel VIII. Noch bis jetzt wurde der Erklärung, die von mir in einer Recenſion dieſes Werks in der *Alg. Lit. Zeitung* 1799. n. 104. p. 5. gegeben worden iſt, wo dieſe Figur von der Voces adamante notans Atropos (Claudian XV, 202) verſtanden wurde, nichts erhebliches entgegengeſetzt.

**) Den Unterſchied zwiſchen den zwei aſtrologiſchen Benennungen Thema und Diathema, θέμα, διάθεμα, der aber

hellt, deſſen Aufklärung wir gern einem kundigern Fackelträger überlaſſen. *) Möchte, was hier nicht ohne reife Ueberlegung und öftere Zurückkehr des ſchon als ausgemacht angeſehenen gebeutet und genommen werden, wenigſtens durch Aufreizung eines gründlichen Widerſpruchs dem Studium der Künſte beiwohnend und fördernd werden, deren Einfluß auf das öffentliche Glück noch vor kurzem ein von jedem Deutſchen mit Stolz genannter deutſcher Fürſt in ſeinem Peribäon ſo herrlich ſchilderte. **)

ſehr fein iſt, giebt Saumaiſe de anno climacterico p. 87. ff.

*) So dürfte es ſehr ſchwer ſeyn, die Beſtimmung des Täfelchens, Tuches oder was es ſonſt ſeyn mag, was an dem Fuße des Waſchtiſches angelehnt erſcheint, zu beſtimmen. Irgend eine Bedeutung muß auch dieß haben. Aber auch der aufmerkſamſte Augenzeuge verſicherte, als er darüber gefragt wurde: ich bekenne frei meine völlige Unwiſſenheit.

**) An ihm ſelbſt, von dem es ſtets zweifelhaft bleiben wird, ob die dankbarere Nachwelt in ihm mehr den Kunſtfreund oder den Menſchenfreund ehren wird, trifft buchſtäblich ein, was der Chor der Künſtler dort vom Perikles ſingt:

Huldigend ſprach er es aus, daß Kunſt die Wildheit bezähmet,
Weihend den Keim des Talents himmelwärts pfleget und lenkt.

Wie vieles ließe sich noch über die Anordnung sämtlicher Figuren zu einem dramatischen Ganzen, wie denn ihr wohl auch durch eine planmäßige Zusammenstellung mehrerer Statuen im Alterthume in mythischen und historischen Gruppen bezweckte, *) nach Maßgabe unsers Gemäldes anführen? Wie lehrreich ist ein Blick auf dasselbe für die so oft aufgeworfene Frage über die Kenntniß, welche die Alten von der Linienperspective hatten! Man darf ja hier nur die Stellung des Brautbettes, welches nach innen zu die Wand hinabgehen soll, mit den Füssen der darauf sitzenden zwei Frauen vergleichen, um sich durch den Augenschein zu überzeugen, daß hier an keine Linienperspective im Sinne der neuern Kunstregel zu denken sei. Aber welche Grazie in den Stellungen selbst da, wo die gewöhnliche Vorschrift verletzt zu seyn scheint, z. B. in der allzu symmetrischen Richtung der Füsse bei den zwei sitzenden Frauen, die sich ein neuerer Maler kaum erlauben würde; welche Anmuth in den Bewegungen der Salbenspenderin und der Citherspielerin; welche Einsicht in der Vertheilung der Massen; welcher Verstand in der Anordnung der Gewänder, besonders in den zwei Hauptfigu-

S. Perikles, über den Einfluß der schönen Künste auf das öffentliche Glück. S. 93.

*) S. Levezows *Familie des Lycomedes* S. 30 ff.

ren am Bette und an der Matrone, und endlich welche Vollendung und Sicherheit in der alles vollendenden Zeichnung! Das Colorit auf unserm Gemälde verdiente und erhielt neuerlich auch eine ganz eigne Untersuchung. *) Schon Richardson machte die Bemerkung, **) daß die fast ganz verblichene Färbung nur noch aus gewisser Ferne gesehen ihre Wirkung thue. In Absicht auf die Wahl der Farben verdient das überall so stark vorherrschende Gelbe nicht bloß darum, weil es hier symbolisch seyn könnte, ***) sondern auch um seines dem Auge so ge-

*) Meyers Geschichte des Colorits der Alten in Göthes Werk zur Farbenlehre Th. II. S. 98—103.

**) De loin le clair-obscur paroit mieux et les airs en sont agréables, de même que la plupart des attitudes. Richardson *Description de divers fameux tableaux.* T. III, p. 579. Man sehe übrigens, was Fernow von Carsten, der mehr als ein anderer seiner Zeitgenossen und Tadler in den Geist der Antike eingedrungen war, in Absicht auf sein Colorit bemerkt in *Carstens Leben* S. 280—82.

***) Von den Symbolischen Farben hatte schon Winckelmann in seinem **Versuch über die Allegorie** gesprochen, **Werke** Th. II. S. 392—96. Dresdn. Ausg. Neuerlich führte Creuzer in seiner *Symbolik und Mythologie alter Völker* Th. I. S. 152. — 56. durch passende Beispiele den Beweiß noch weit überzeugender, daß auch die Alten durch die Farbe selbst symbolisirten.

fälligen Reizes willen bemerkt zu werden. Auch das ins Violette ſchillernde Gewand der Pronuba ſowohl als der Salbenſpenderin erregt unſre Aufmerkſamkeit. Das ſchillernde Roth, welches wir bei den zierlichſten Gemälden von Herculanum und Pompeji am häufigſten gebraucht finden, deutet auf die faſt zahlloſen Nuanzen der damals beliebten Purpurfarben *) und erſetzte der alten Malerei die geprieſene Atlas-toilette der neuern Kunſt vollkommen. **) Apelles dämpfte den allzugroßen Schimmer dieſer ſchillernden Gewänder ***) durch ſeinen, die Stelle unſerer Glaseinrähmungen vertretenden Firniß (atramen-

*) Amati in dem Hauptwerke de purpurarum restitutione (Parma 1781, fol.), wozu der Abate Olivi in den *Opusculi sciolti* Tom. XIV. P. VI. (Mailand 1792) die lehrreichſten Berichtigungen gab, nimmt 11 Nuanzen der Purpurfarbe an und ſetzt als einen Hauptcharakter derſelben das Schillernde (*il cangiante*, versicolor.) p. 68. f.

**) So dürfte wohl auch die Stelle beim Plinius, wo er vom Polygnot ſagt XXXV, 9. s. 35. primo mulieres *vestes lucidas* pinxit, nur von den ſchillernden Purpurgewändern zu verſtehen ſeyn, die wir ſelbſt auf alten Vaſen-Polychromen, wie z. B. auf dem merkwürdigen Vaſenbilde bei Hancarville T. V. tav. 71. (wo eine Braut nebſt der Nympheutria in ſolche ſchillernde Gewänder gekleidet iſt) angedeutet finden.

***) Colores nimis floridos ſagt Plinius XXXV. S. 36, 18.

tum.) Doch über alles dieses werden die wißbegierigen Leser in der weiter unten folgenden Abhandlung eines der gelehrtesten und sachkundigsten Forscher volle Befriedigung finden. Wer möchte diesem vorgreifen?

Eine andere Frage wäre, in wie weit der auf unserer Hochzeit vorgetragene Gegenstand sich für neuere Künstler zur Nachahmung eignete? Gewiß es würde eine sehr lehrreiche Betrachtung gewähren, wenn nun die verständige und geistreiche Nachbildung einzelner Theile unseres Gemäldes in mehrern bewunderten Werken des großen Nicolas Pouſſin, der seinem Studium der Alten so viel verdankte, *) genauer zergliedern wollte. Nur dadurch und durch andere, diesem ähnliche Versuche, könnte es ge-

*) S. Caylus *Recueil d'Antiquités* T. III. p. 291. 294. Freilich hat er eben wegen dieser Gelehrsamkeit sich oft Vorwürfe zugezogen, wie denn selbst Rafael Mengs das harte Urtheil über ihn fällt: affettava erudizione e fa sospettare d'aver composto alcuni quadri espressamente per far mostra di quello che aveva visto e letto negli antichi. *Opere* T. I. p. 155. t. *ed. Azara.* Mit Recht findet es Fiorillo, Geschichte der zeichnenden Künste Th. III. S. 146. zu streng und einseitig, vergl. S. 149. wo auch aus Lanzi angeführt wird, daß er die Aldobrandinische Hochzeit oft vor Augen gehabt habe.

lingen, Fernow's dringender Auffoderung, *) den einzig dankbaren Stoff der idealen Antike noch weiter zu bearbeiten und symbolisch fortzubilden, unter den wahrhaft berufenen Künstlern immer mehr Gehör und willigere Ausübung zu verschaffen.

In dem bekannten, mehr durch die Idee, als durch die Ausführung empfehlungswürdigen französischen Werke: Ueber die religiösen Ceremonien der Völker mit Pikarts Kupfern ist diese Hochzeit als ein Muster griechischer Hochzeitgebräuche aufgenommen worden. Welch eine Galerie ließe sich da aufstellen! Wie groß würde der Contrast zwischen unserm Gemälde und der Darstellung von einer neu-griechischen Hochzeit seyn, wie sie uns Guys und Sonnini zuletzt noch schilderten? **) Wie würde der Fleischbrühtopf, der den Neuvermählten nach der ersten Umarmung vor einer zahlreichen Versammlung von Gaffern ins Hochzeitbett gebracht wird, gegen die Salbengefäße unserer Brautbegleiter abstechen? Am Ende faßt sich freilich überall alles in jenen unübersetzbaren Wunsch des Kaisers Gallienus zusammen, womit er bei der Hochzeitfeier seines Neffen und seiner Nichte, nach-

*) *Carstens Leben* S. 255.

**) *Lettres sur la Grèce par* Guys (zweite Ausgabe Paris 1783.) T. I. p. 249. und Sonnini *Voyage en Grèce et en Turquie* T. II. p. 133 — 41.

dem alle griechiſche und römiſche Gelegenheitsdichter ihre Weisheit in Epithalamien erſchöpft hatten, das Ehepaar zuſammengab: *)

Ite, ait, o pueri, pariter sudate medullis!

---

*) Trebellius Pollio Gallieni duo c. 11. T. II. p. 214.

Ausführlichere Anmerkungen

und

Excurse.

Martialis II, 86.

Turpe est difficiles habere nugas,
Et stultus labor est ineptiarum.

1.) Der Maler Federigo Zuccaro oder Zucharo (er selbst schreibt sich stets Zuccaro) Bruder des bekannten Taddeo arbeitete nicht nur als Maler, sondern auch als Bildhauer und Baumeister. Der Ehrentitel Cavaliere kam ihm, weil er Ritter des Christordens geworden war, den damals so viele Künstler erhielten. Im Jahr 1605 machte er eine Kunstreise durch Italien, die er in einer eigenen Schrift beschrieb, die wohl bekannter zu seyn verdiente. Sein Hauptwerk bleibt indeß: l'idea de' pittori, scultori e architetti del Cavaliere Fed. Zuccaro, divisa in due libri, al Serenissimo Carlo Emanuel, Duca di Savoia, das in Turin 1607 in klein Folio 55 und 85 SS. gedruckt, und unter der Zueignung an den Herzog von Savoyen den 11. März 1607 unterschrieben ist. Diese Originalausgabe gehört zu den literarischen Seltenheiten. Das von mir gebrauchte Exemplar derselben auf der königl. Bibliothek in Dresden ist aus der Colbertschen Bibliothek dahin gekommen. Wegen dieser Seltenheit ließ Bottari diese Idea in dem 6ten Theile seiner Lettere pittoriche wieder abdrucken. Das von Fiorillo in seiner **Geschichte der zeichnenden Künste in Italien** Th. I. S. 149 darüber gefällte Urtheil, daß es bei manchen Spitzfindigkeiten, die in der damaligen Bildung und Liebhaberei ihren Grund haben mögen, doch auch mehrere sehr wissenswerthe Nachrichten

enthalte, bestätigt sich durch die von ihm allein uns aufbewahrte Erzählung über das Auffinden der nozze. Aus ihm haben Sandrart der deutschen Academie zweiten Hauptheils, dritter Theil, S. 25. Richardson, Winckelmann das Wenige geschöpft, was sie uns von diesem Gemälde zu berichten wissen.

2.) Die ganze Stelle verdient hier wohl einen Platz, da das Original so selten ist. Zuccaro hat bemerkt, daß die Maler durch die Vergänglichkeit des Stoffs, worauf sie zu malen pflegen, der Leinewand und des Holzes, sehr vergängliche Werke hervorbrächten. Doch, fährt er fort, giebt es Ausnahmen:

Nientedimeno ella ancora hà vita di più secoli, e più ancora ne haverebbe se si potesse diffendere per se stessa dalli accidenti strani. Tutta via anco essa trà le dette ruine, e grotte di Roma si va scuoprendo, e mostrando in qualche parte la sua durata, come pochi mesi sono fù scoperto su'l Monte di Santa Maria Maggiore ne gli horti Mecenati, da quei cavatori, che continuamente vanno cercando quà, e là sotto terra, per trovar statue, marmi, e figure sotterrate in quelle ruine. Trovorono una stanza, ove era rimasto un pezzo di muro in piedi, nel quale era dipinta una gratiosa, e bella historia à frescho, con figure dentro, di tre palmi in circa alte, colorite da eccellente mano, che meritò esser segato quel pezzo di muraglia, e portato alla luce, e posto nel giardino del Cardinale Aldobrandini à Monte Magnanapoli, e così bene conservata trà quelle ruine, che fù maraviglia, et io che fui per sorte uno di quelli primi à vederla, e lavarla, e notarla di mia mano diligentemente, la viddi così ben conservata, e fresca, come se fusse fatta pur all'hora, che n'hebbi un gusto singolare, e fui causa di farla portare alla luce. Un-

frammento di alcune foglie di vite, che giravano, come festoni intorno à detta historia fù da uno della professione raccolto, come reliquia di quei buoni tempi, e posto nel suo giardino, con questi versi sotto:

Si picciol parte proportion accoglie,
E perfettion di tutta la figura;
Tal noi potiam raccor da queste foglie
Picciol vestigio di anticha Pittura
Ne gli Orti Mecenati ritrovata,
Qual' arte del Pennel de i buon sia stata.
E più scoprire ancor quanto la industria
Dell' Arte nobil possa del Pennello
Vivere, e preservarsi etade, e Lustri,
Qual' opra quasi di duro Scarpello.
Questa mille anni, e più sotterra è stata
Morta, sepolta hor viva, e ritrovata.

Risposta della Pittura, essendo quella alcune foglie di vite:

Che morť io viva maraviglia non sia,
S'io vita sono, e vita ai morti dia.

Si che con questo essempio si può ben dire che la Pittura per se stessa sarebbe anch'ella eterna, se le materie sopra di che si opera, si come habbiamo detto, si potessero preservare intatte, e senza macula, e la violenza delli accidenti aerei non maculassero i colori, poiche non potendosi questi per la fragilità degli uni, e tenerezza de gl'altri resistere come i marmi, et i bronzi alle ruine, à gl'incendj, et à percosse.

g) Da die Unterschrift der Zueignung vom März 1607. ist und der Verfasser in der Erzählung dieses Funds ausdrücklich

ſagt pochi mesi sono, ſo läßt ſich der Zeitpunct nicht füglich anders, als im Sommer des vorhergehenden Jahres annehmen, wie ſich Zuccaro noch in Rom befand. Der giardino à monte Magnanapoli, in welchen nach Zuccaro das ausgeſägte Bild gebracht worden iſt, iſt eben die Villa Aldobrandini. Man zeigt in dieſer Gegend die *Balnea Pauli Aemilii* (ſ. Donati Roma vetus ac recens III, 15. p. 358), daher eben der Nahme Bananopoli oder Magnanopoli.

4.) Ueber N. Pouſſin, den geſchmackvollen Nachahmer der Griechen, hat ſchon Caylus in ſeinem Recueil d'Antiquités T. III. p. 221. 294. feine Bemerkungen gemacht. Beſonders gefiel ihm unſere Hochzeit und darum malte er auch die bekannte Copie in Oel, die noch in Rom zu ſehen iſt. Der verſtändigen Betrachtung derſelben verdankte Pouſſin das bequeme kleinere Maaß ſeiner Figuren, die er als im Innern eines Saals befindlich malte und die von jeher, als über die Anordnung ſeiner Gemälde einen großen Reiz verbreitend, bewundert wurden. Vergl. de Broſſes Lettres sur l'Italie T. II. p. 399. f. Man hat vom Anfange an eine Menge Abbildungen davon gemacht. Die Kupferſtiche in den antiquariſchen Werken ſtammen faſt alle von dem ab, den P. S. Bartoli in den Admirandis t. 60. 61. davon gab. Daraus hat ihn Montfaucon P. III. pl. 129. und andere verkleinert gegeben, am kleinſten Miſſon Nouveau Voyage d'Italie T. II. p. 152. Einzelne Figuren ſind von Malern häufig daraus entlehnt worden, beſonders die Leierſpielerin. Selbſt die den Hintergrund machende Wand iſt häufig von Pouſſin angebracht worden. Aber noch immer erwartete ſie eine genaue farbige Abbildung, da außer Turnbull in ſeinem Treatise on ancient painting pl. 4. weder Caylus noch Carloni ſie in ihren alten Gemälden auf-

genommen haben, und die gewöhnlich verkauften, aus Volpato's Fabrik, in vielen Punkten sehr untreu sind. Alle haben zum Beispiel die Hand ganz weggelassen, womit die neben der Citherspielerin stehende Figur, die wir einstweilen die Sängerin nennen wollen, die Cither ihrer Nachbarin unterstützt.

5.) Allerdings erwähnt Vitruv VII, 9. p. 196. *Schneid.* eines Firnisses von weißem Wachs, welcher durch ein Kohlenbecken der schon gefärbten Wand aufs innigste einverleibt wurde (κοκάσις ist das Kunstwort, nach Schneiders Verbesserung, nicht ὑγκαίωσις, wie man dort lesen wollte,) und damit stimmt auch Plinius XXXIII, 40. überein. Allein in beiden Stellen ist doch nur von der einfachen Zinoberfärbung der Wände in offnen Säulengängen, freien Gartensitzen und Galerien (in peristyliis, exedris, aliisque eiusmodi locis) die Rede, wo der Einfluß des Sonnen- und Mondlichtes bemerkt werden könnte. S. Hirts Baukunst nach den Grundsätzen der Alten S. 234. 35. Allein auf die so gefärbten und gefirnißten Wände konnten unmöglich andere Gemälde aufgetragen werden. Wohl aber ließe sich das Gemälde selbst als enkaustisch behandelt denken.

Kunstsymbolik.

6.) Es verdiente wohl einer eigenen Ausführung, wie einfach oft die bloß andeutende Kunst-Symbolik in Bezeichnung des Orts und des Raums, wo etwas vorgeht, sich noch auf alten Denkmalen vorfindet. Vom Theater, wo des symbolischen so viel war und wo bloß durch eine Thüre rechts, links, in der Mitte, Palläste, Hölen, ganze Pavillons angezeigt wurden (S. Pollux IV, 124. Vitruv V, 6. p. 129. *ed. Schneid.*) kam vielleicht diese leichte Andeutung auch zu andern Künsten, und wurde von Architecten, Malern, Bildhauern gleichfalls gebraucht. Eine einzige Säule in der Mitte theilt oft die ganze Szene ei-

nes Reliefs oder Vasengemäldes in zwei Halbscheide. Man sieht eine bloße Thüre, ein bloßes Fenster ohne alle weitere Angabe eines Gebäudes auf mehreren Reliefs und Vasen. Ein aufgehangner Ball, ein Fenster bezeichnet auf Vasen eine ganze Wand. Indeß bedarf es nicht mehr, als eines solchen Abzeichens, um uns zu sagen, wo die Handlung vorgehe. Auf Reliefs und Münzen wird die Gegend oft durch Genien bezeichnet. So der Berggenius auf den Reliefs, wo der schlafende Endymion vorgestellt wird. So giebt es Genien des Theaters, des Circus u. s. w. S. Visconti zum Pio-Clement. T. V. p. 56. 56. Hierher gehören auch die Fluß- und Berggötter auf alten Münzen u. s. w.

Theatermaschinerie.

7.) Man mus dabei ohnstreitig die Zeiten unterscheiden. Alle hatten denselben Zweck, das Innere, τὰ ἐνδόθεν, wie es Pollux nennt IV, 128, dem Zuschauer vors Auge zu bringen. Aber die Mittel waren verschieden. Am frühesten bediente man sich wohl der auf Räder gesetzten (S. die Scholien zu Aristophanes Acharn. 407. μηχάνημα ἐπόντροχον nennt es Eustathius zur Ilias p. 964, 9. τρόχους ἔχον Suidas T. 1. p. 673.) Vorstellungen, die man heraus aufs Proskenium rollte und die daher ἐκκυκλήματα hießen, so wie die ganze Manipulation selbst ἐκκυκλεῖν, und das Gegentheil εἰσκυκλεῖν nach der Hauptstelle beim Pollux IV, 128 nebst Brunks schon von Potter zu Clemens Protrepticon p. 11. angedeuteten Verbesserung zu Aristophanes Thesmoph. 96. T. 1. p. 89. (welcher die Form ἐγκύκλημα, ἐγκυκλεῖσθαι mit Recht verwirft, weswegen auch die davon abgeleitete Form παρεγκύκλημα in der Bedeutung einer Episode bei Heliodor Aethiop VII, 7. p. 265. ed. Coray in παρεκκύκλημα zu verändern ist, obgleich Coray dort gar nichts erinnert). Das Fortbewegen mit Rädern mußte große Schwierigkeiten haben.

Daher setzte man später die ganze Maschinerie auf Walzen und schob sie darauf heraus. Dieß ist nun die bei Pollux IV, 29. angeführte und mit dem ἐκκύκλημα, wie auch dort gelesen werden muß, verglichene ἐξόστρα, wovon Cicero in der Rede de provinc. consul. c. 6. das Bild entlehnte, so wie Polybius zweimal dasselbe Bild von der Blöße und Jämmerlichkeit der Thoren, die das Glück aufdeckte, gebraucht ὡς τύχης τὸν ἄγνοιαν ἐπὶ τὸν ἐξόστραν ἀναβιβαζόντης. S. XI, 6. T. III. p. 322. und XXIX, 7. T. IV. p. 438. *Schweigh.* Allein auch dieß hatte noch seine Unbequemlichkeiten. Man verfiel also auf Seitendecorationen, welche aus Dreiecken zusammengesetzt waren und durch deren Umdrehen man Verwandlungen, wie bei unsern Coulissen, hervorbringen konnte. Daher hießen sie auch περίακτοι, Drehmaschinen. Die Hauptstelle ist beim Vitruv V, 6. p. 129. *Schneid.* mit Schneiders Bemerkungen in den Observatt. p. 353. In der Mitte aber zog man entweder nur einen Vorhang auf, das siparium S. J. M. Geßner in den Opusculis T. 1. p. 87. und im Thesaurus s. v. oder man zog völlig, wie bei unsern Coulissen geschieht, die bemahlten Breter weg und öffnete dadurch eine Aussicht in die Tiefe des Theaters. Beide Arten erwähnt Varro in dem merkwürdigen Fragment, das uns Servius aufbewahrt hat zu Virgils Georg. III, 24. Scena quae fiebat aut versilis erat (durch die περίακτοι) aut ductilis. Versilis tunc erat, cum subito tota machinis quibusdam vertebatur et aliam picturae faciem ostendebat: ductilis tunc, cum tractis tabulatis huc atque illuc species picturae videbatur interior. Das letzte nennt eben Virgil: scena versis frontibus discedit. Indeß scheint mir diese spätere Vorrichtung doch mehr bei den Mimenspielen der Römer als bei dem Theater der Griechen gebräuchlich gewesen zu seyn, wiewohl Houel Spuren der

Drehmaſchinen an den Seiten der Szene ſelbſt in den Zimmern des Theaters von Taurominium, (Taormina) in Sicilien entdeckt zu haben glaubt S. *Voyage pittoresque* T. II. p. 38. 4.. Auf jedem Fall blieb bei den Griechen ſelbſt im Sprachgebrauch des Worts ἐκκυκλεῖν in der Bedeutung, das zu Tage bringen, es aller Augen hinſtellen ſehr gewöhnlich, wie ſchon Caſaubonus zum Athenäus VIII, 15. (T. IV. p. 659. *Schweigh.*) durch Beiſpiele gezeigt hat und wir ſind demnach vollkommen berechtigt, dieſen Theatergebrauch auch auf andere künſtleriſche Darſtellungen anzuwenden. Die Theaterſitte verdiente hier einige Erläuterung, da ſelbſt Voß in ſeinem Commentar zu Virgils Ländlichen Gedichten und aus ihm A. W. Schlegel in ſeinen **Vorleſungen über dramatiſche Kunſt** Th. I. S. 83. die verſchiedenen Arten der Maſchinerie nicht genau genug unterſchieden hat.

Was heißt *lectus genialis in aula?*

8.) So wie die Römerinnen in allem weit weniger beſchränkt und in einem ganz andern Sinne Gebieterinnen waren, als die Griechinnen, deren Frauengemach (γυναικωνῖτις) ſich nur ſehr wenig von den Harems der Orientaler unterſchied: ſo war auch ihr gewöhnlicher Aufenthaltsort im Hauſe keineswegs in die hinterſten Gemächer verlegt, weil ſie überall mit den Männern weit mehr zuſammen kamen und alle öffentliche Plätze und Feſtlichkeiten ohnbedenklich beſuchten. Dieß weiß auch der Knabe ſchon aus der Vorrede des Nepos. Daher wurde auch der römiſchen Braut das Brautbette, der lectus genialis, ganz der griechiſchen Sitte entgegengeſetzt, in der großen Familienhalle gerüſtet, wo es auch beſtändig als der Sitz der das Hausgeſinde von hier aus befehligenden Herrin (mater familias) ſtehn blieb. Dieß iſt eben der lectus adversus, der häufig bei römiſchen Schriftſtel-

lern vorkömmt und daher den Nahmen hat, weil er dem in das Vorhaus eintretenden gleich gegen über stand. Das Horazische aula ist dem atrio gleich, weil dieß atrium, die Familienhalle, die Ansicht in den Vorhof hatte, ein Umstand, der oft übersehen worden ist und daher zu mancherlei Misverstand Anlaß gegeben hat. Die Sitte hat schon Lipsius mit gnügender Deutlichkeit erklärt Elect. I. 17. p. 695. ff. Opp. vergl. zu Properz p. 916. *Burm.* Hier spann und webte also Lucrezia, auf ihrem Ehebette sitzend. Hier umgaben die Hausfrau die Sclavinnen spinnend und webend. Das Fragment aus den Mimen des Laberius beim Gellius XVI. 9.

Nunc tu lentus es; nunc tu susque deque fers.
Mater familias tua in lecto aduerso sedet,

beweist dieß eben so gut, als die Erzählung beim Asconius zu Ciceros Rede pro Milone c. 5. s. 13. wo die Gewaltthaten der Clodianischen Faction im Hause des Interrex M. Aemilius Lepidus hergerechnet werden. Sie hielten, sagt dort der Scholiast, mehrere Tage lang sein Haus umlagert, deinde omni vi ianua expugnata et imagines maiorum deiecerunt (es war also das atrium, was auch aus der Stelle des Lampridius im Alex. Sever. c. 13. hervorgeht, wo ausdrücklich der lectus genialis in atrio vorkommt) et *lectulum adversum* uxoris eius Corneliae, cuius castitas pro exemplo habita est, fregerunt: itemque telas, quae ex *vetere more in atrio texebantur*, diruerunt. Nähme man also bei unserer Aldobrandinischen Hochzeit eine Vermischung des in Rom üblichen mit der Griechischen Sitte an: so wäre allerdings die Oeffentlichkeit des Brautbettes durch den lectus adversus sehr gut gerechtfertiget. Allein der griechische Maler dachte an so etwas schwerlich.

Ueber die aus der heiligen Hochzeit hervorgehende Entschleierung der Braut.

9.) Bekanntlich setzt die früheste Sage die Hochzeit der Here mit dem Zevs nach Samos. Dort wurde auch alljährlich dieser ἱερὸς γάμος, das stehende Urbild und Vorbild aller gesetzmäßigen Hochzeiten bei den Griechen und die sogenannte Hochzeitweihe, das γάμια, in einem besondern Feste mimisch dargestellt und dort war der berühmteste und reichste Tempeldienst der zur Ehe weihenden Juno (τελεία). Das Symbol dieser Ehemutter war in ihren ältesten Bildern die Entschleierung d. h. man bildete sie mit einem vom Haupt bis auf die Füsse herabgehenden, aber vorn ganz offenen und zurückgeschlagenen Schleier. Das alles sagt uns ein Fragment des Varro beim Lactantius I, 17. am deutlichsten. Insula Samus prius Parthenia nominata, quod ibi Iuno adolevisse ibique etiam Iovi nupsisse traditur. Itaque nobilissimum et antiquissimum templum eius est Sami et *simulacrum* ei habitu nubentis figuratum et sacra eius anniversaria nuptiarum ritu celebrantur. Jedermann weiß, daß die Braut verschleiert ins Brautgemach geführt wurde. Aber man macht sich oft eine falsche Vorstellung davon, indem man diesen Schleier mehr nach jetziger europäischer Sitte, oder höchstens als eine Vesta di Zendale nur als eine Verhüllung des obern Theils des Körpers denkt. Allein er verhüllte, wie noch jetzt im Orient, den ganzen Körper bis auf die Fußspitze herab. Man denke nur an den Cameo des Herzogs von Marlborough, die sogenannte Hochzeitprocession des Amor und der Psyche *Choice of gems* T. I. pl. 50. vergl. Köhlers *Description d'une améthyste du Cabinet de l'Empereur des Russies* p. 49. f. und dasselbe beweist nun auch die symbolische Darstellung der als Gemahlin des Jupiter mit ge-

öffnetem Schleier erſcheinenden Juno, die in ihrem Bilde gleichſam fortdauernd das Feſt ihrer Entſchleierung begeht und zugleich alle griechiſche Ehefrauen von dem orientaliſchen Verſchleierungszwange befreit. Die ächten Abbildungen dieſer entſchleierten Samiſchen Juno findet wir erſt auf den Kaiſer Münzen, weil man damals anfing, aus einer gewiſſen Religioſität die älteſten Darſtellungen wieder zu erwecken. Dergleichen Münzen hat ſchon Spanheim zum Callimachus p. 533. 417. *Ern.* abgebildet. In Mionets *Description des medailles antiques* T. II. p. 508. ff. ſteigen dieſe Vorſtellungen bis auf den jüngern Valerian herab und die jüngſten zeichnen ſich durch die Affectation des älteſten Coſtums und der urſprünglichen Steifheit, die man den alten Kirchenſtil der Kunſt nennen möchte, am meiſten aus. Der Schleier hängt an beiden Seiten des Hauptes, auf welchem zuweilen das uralte aſiatiſche Zeichen der Fruchtbarkeit, der Calathus ſteht, ſo herab, daß er die auf beiden Seiten weit ausgeſpreizten Arme noch mit umſchließt und ſodann ſich wieder verengend bis auf die Füſſe herabgeht. Dieß giebt der ganzen Figur oft ein wunderbares, faſt rautenförmiges Anſehn. Vergl. Tournefort *Voyage au Levant* T. I. p. 163. (ed. in 4.) und die Abbildung derſelben Juno auf den Münzen der Stadt Gabala in Syrien, in Noris Epochae Syro-Macedonum p. 295. wobei Eckhel Doctr. N. V. T. III. p. 314 an keine Cybele hätte denken ſollen.

Ueber das Wort Byſſus.

10.) So viel ſcheint ausgemacht, daß Byssus, ſo wie das orientaliſche Geſch, urſprünglich und überhaupt faſt überall, wo nicht eine beſondere Verwechslung ſchon bei den Alten ſelbſt vorging, Baumwolle und die davon gewebten Cotonerien bezeichnet. Dieß kann nach Forſters Darſtellung de byſſo vete-

rum p. 47. ff. wohl niemand bezweifeln. Das Wort selbst kam mit der Sache aus Phönizien auf die griechischen Inseln, wie z. B. nach Amorgos und Cos. Vergl. J. D. Michaelis Suppl. ad Lexica Hebr. p. 161. Eben so wenig ist zu leugnen, daß Sindon und ὀθόνη ursprünglich nur von der feinsten Leinewand gebraucht, und schwerlich je von feinen baumwollenen Gewändern (multitia Saumaise zu den Scriptt. H. A. T. II. p. 446.) gebraucht worden ist, außer wenn, wie bei Herodot, in der von Forstern falsch gedeuteten Stelle II, 86. wo τελαμῶνες σινδόνος βυσσίνης bei den Mumien vorkommen, der Zusatz βύσσινος es ausdrücklich für baumwollenes feines Gewebe erklärt. S. Jablonski Voces Aegyptiacae s. v. p. 297. f. mit Ile Waters gelehrten Zusätzen. Aber die Griechen und Römer selbst waren über diese nur durch den Handel zu ihnen kommenden Stoffe oft im Dunkeln. Daher die mannigfaltige Verwirrung, die zuletzt noch Hartmann in einem scharfsinnigen Excurs zu seiner Hebräischen Braut Th. III. S. 34—46. sehr geschickt zu lösen versucht hat. Bei unserm Brautschleier dürfte man wohl zuerst an einen feinen baumwollenen Zeug oder Musselin denken.

Wenn ist die gelbe Farbe symbolisch bei Hochzeiten?

11.) Allerdings nennt Plinius XXI. 8. S. 22. Lutei honorem *antiquissimum* feminis in nuptialibus flammeis concessum. Aber dieß antiquissimum kann doch, wie in mehrern andern Stellen beim Plinius, nur auf das römische Alterthum bezogen werden. Selbst wenn Catull oder Ovid (*Heroid.* XXI, 162. trahitur multo splendida palla croco) dem Hymenäus die Safranfarbe geben, scheint dieß doch nur römische Sitte auf griechische angewandt. Die Griechinnen haben allerdings sehr gern gelbe Gewänder getragen und wir wissen, aus

dem Ariſtophanes, daß die [illegible] (crocota, crocotula) auch bei den Lateinern, Plautus Epid. II, 2. 47. (vgl. Cicero de Harusp. Resp. c. 20.) das Hauptſtück ihres Putzes machte. Allein man ſieht auch aus mehrern Stellen des Ariſtophanes z. B. Lysistr. 44. 229. Eccles. 871, daß das [illegible] mit der Schminke und andern Toilettenkünſten als gefallſüchtig und buhlariſch verworfen wurde, weßwegen auch Apollonius von Byzanz den Athenern die Safranfarbe, [illegible], als Zeichen der Verweichlichung vorwirft, beim Philoſtratus V. A. T. IV. 7. p. 178. und auch dem Apulejus wiſſen wir, daß dergleichen gelbe Gewänder von den weibiſchen Cybeleprieſtern getragen wurden. Eben darum iſt dies ſehr unwahrſcheinlich, daß der Brautſchleier bei den Griechinnen dieſe Farbe gehabt haben ſolle. Gewiß war hier, wie im früheſten Alterthume überhaupt (ſ. Hartmanns hebräiſche Braut I, 56.) die glänzend weiße Farbe auch durch religiöſe Begriffe geheiligt. — Man halte dieſe Unterſuchung nicht für kleinlich. Die Farben in den Gewändern waren im Alterthume durchaus nicht ſo gleichgültig, wie bei uns. Sie bezeichneten weit mehr einzelne Stände und Claſſen; wie denn z. B. buntfarbige Gewänder in den durch Kleiderordnung ſehr ſtreng geregelten griechiſchen Staaten oft nur als Abzeichen der Buhlerinnen, Kuppler (S. zu Plautus Pseudolus V, 2. 23.) und Caſtraten galten. Ueber die crotona, oder das rothgelbe Frauengewand findet man die brauchbarſten Collectaneen bei Spanheim zu Callimachus in Apoll. 83. p. 134. E. und Oct. Ferrarius de Re Vest. III, 5. p. 289. c. 20. p. 294. Saumaiſe wollte das Wort von [illegible], den Einſchlag beim Weben ableiten. Allein dieſe Ableitung wird bei genauer Unterſuchung kaum beſtehen können, wenn man vergleicht, was Schneider im Index

ad Scriptores R. Rust. p. 366. f. über dieß Wort und die mit ihm verwandten Weberausdrücke bemerkt hat.

Die verschlossenen Jungfrauen.

12.) Nichts ist gewöhnlicher als die Ausdrücke πάρθενος κατάκλειστος (s. Hemsterhuys zu Lucians Timon c. 17. T. 1. p. 127. Ruhnken zu Callimachus Fragmente n. 118. p. 486. Valkenaer zu Lenneps Etymolog. p. 617.) puella clausa bei Properz III, 2. 49. 11. 9. 12. 23. an der letzten Stelle mit Burmanns Anmerkung p. 633. Die Jungfrauen standen wirklich unter der strengsten Zucht und Clausur bei den Griechen und durften nur an großen Festen, wie etwa an dem Feste der Schutzpatronin der Stadt in Athen, öffentlich im Dienst der Götter erscheinen. Die Sitte ist, seit Is. Casaubonus sie schon in seinen Exercitt. Antibaronianis p. 118. sehr gut erläuterte und der jetzt viel zu wenig angeführte aber fleißig ausgeschriebene Antiquitätensammler Joh. Phil. Pfeifer in seinen Antiquitt. Gr. II, 53. p. 547 ff. mit vielen Beweisstellen erklärt hat, eine bekannte Sache. Nur muß man allerdings auch hier die Zeitalter wohl unterscheiden. Das strengere Christenthum rief die alte Sitte und Clausur wieder zurück, wie sich nicht bloß aus des Montanisten Tertullian Büchern de velandis virginibus u. s. w. und aus Hieronymus Briefen, sondern auch aus Clemens von Alexandrien und andern hinlänglich beweisen ließe. Denn in diese Zeiten erst gehört auch die Sentenz des sogenannten Phocylides V. 203. f.

Παρθενικὴν φύλασσε πολυκλείστοις θαλάμοισι
Μηδέ μιν ἄχρι γάμων πρὸ δόμων ὀφθῆναι ἐάσσῃς.

Man scheint wirklich die Thalamos als Jungfrauenzwinger, versiegelt und diese auch sonst auf alle mögliche Weise unzugänglich gemacht zu haben. In ersterer Rücksicht schreibt Aeschylus der

keuschen Frau ein [illegible] zu, im Agamemnon 618. (denn bekanntlich versiegelte man früher, als man mit Vorlegeschlössern verschloß, man denke z. B. an die [illegible] im Herodot II, 121. 2.) und daraus erklärt sich die Horazische Ironie auf sein Buch, das sein pucellage zu verlieren, gern in die Welt hinaus will. Odisti claues et grata sigilla pudico, in den Epist. I, 20. 3. Darum werden aber auch beim Aristophanes, wo er durch die Thesmophorien-feiernden Weiber auch die Hera τέλεια anrufen läßt, dieser die Schlüssel der Hochzeit zugeschrieben, ὁ κλῆδας γάμου φυλάττω Thesmoph. 985. Sie, die Brautmutter Juno, entriegelt und entsiegelt den Thalamus der Verschlossenen. Ob, wie Schrader zum Musäus p. 345. ff. zu beweisen gesucht hat, es damals auch schon sogenannte Keuschheitsgürtel gegeben habe, die den Jungfrauen umgelegt wurden, ist sehr zweifelhaft; wenigstens beweißt das bekannte Zonam soluere die Sache gar nicht. Diese entehrende Erfindung der sogenannten Keuschheitsschlösser gehört der Wiege aller Herabwürdigungen des Geschlechts, dem Orient, zu und ist von da erst in neuern Zeiten nach Spanien und Italien gekommen.

Charakter und Beschränkung der griechischen Frauen. Erster Excurs.

13.) Dieser Gegenstand ist bis auf die neuesten Zeiten eben so oft behandelt als misverstanden worden. Man lese z. B. die eben jetzt erschienenen Briefe an Freunde von E. M. Arnd (Altona 1810) im II. Abschnitte S. 248. ff. wo der Charakter und die häusliche Unbescholtenheit der Griechinnen viel zu sehr ins schöne gemalt, dagegen aber alles, was von den Römerinnen gesagt wird, sehr gut ist. Weit richtiger hat die Athenerinnen schon Brandes in seinem scharfsinnigen Werke über die Weiber (Leipz. 1787.) S. 25. und noch ausführlicher in seinen

Betrachtungen über das weibliche Geschlecht Th. 1, S. 218. ff. geschildert. Viel Gutes im Einzelnen gab Nandoche im 3ten Theile seiner Venus Urania und seine S. 52. ff. aufgestellte dritte Stufe der weiblichen Cultur bei den Griechen: das Weib wird zur Matrone und Hausfrau, findet durchaus Bestätigung, obgleich seine Rechtfertigung der Tragiker und besonders des Misogyn Euripides in Absicht auf die Darstellung des weiblichen Charakters auf der Bühne durchaus einseitig ist, wie auch schon Lenz in einer Abhandlung über den Weiberhaß des Euripides in der Neuen Bibliothek der schönen Wissenschaften hinlänglich gezeigt hat. Aber ganz ins Schöne verzeichnet und mit dem Augenglas der neuen romantischen Welt angesehen hat die Griechinnen Pockels, anderer modernen Darsteller der Griechischen Welt nicht zu gedenken. Selbst dem gelehrten Barthelemy in der Reise des jungen Anacharsis ist es zuweilen begegnet, daß er über die neufranzösische Galanterie gegen das schöne Geschlecht die absolute Beschränkung und Hauszucht der Griechinnen aus den Augen verlor. Am richtigsten hat Wieland auch diese Seite des griechischen Lebens in seinem Aristipp aufgefaßt.

Folgende Bemerkungen mögen hier nur als allgemeine Resultate angesehen werden. a) Man muß in der Beurtheilung der griechischen Frauen durchaus die Schilderung der homerischen Heroenwelt nicht mit der spätern Beschränkung und Verachtung der Frauen verwechseln. Das kleine aber sehr umsichtig geschriebene Buch von Lenz über die Weiber im homerischen Zeitalter hat diesen Gesichtspunkt sehr richtig aufgefaßt. Homer kennt noch gar keine Liebe der Männer zu schönen Knaben und Lieblingen. Nur Beischläferinnen und geliebte Sclavinnen kommen bei ihm vor. b) Mit der cretensisch-asiatischen Sitte,

Günstlinge und Lieblinge zu haben, traten die griechischen Frauen und ihre Verhältnisse zur Theilnahme an Männergesellschaften viel tiefer herab. Man muß indeß stets die zwei Hauptstämme, den dorischen und ionischen sorgfältig unterscheiden. Sie unterschieden sich auch sehr in der Behandlung der Weiber. Die dorischen Völkerschaften gestatteten den Frauen eine weit freiere, enthüllertere Bekleidung und weit mehr Theilnahme an Festen, Gastmählern, Schauspielen, ja selbst an öffentlichen Verhandlungen. Sparta, der Hauptsitz des dorischen Stammes, ertheilte den Frauen große Vorrechte und dieß ist schon in der Lycurgischen Gesetzgebung gegründet. Plato erbauete seine Gesetzgebung über die Weiber auf diesem Dorismus, nur daß der Athenienser daraus hervorgeht, daß er sie als Gemeingut publizirt. Die Bacchanalischen Processionen und Ausschweifungen konnten eigentlich nur in einem dorischen Staate statt finden und der paradoxe de Pauw, der in seinen *Recherches philosophiques sur les Grecs* T. I. p. 200. ff. so viel von der Bacchischen Trunkliebe der Griechinnen im Allgemeinen schwatzt, hätte wenigstens auf diesen Stamm-unterschied Rücksicht nehmen sollen. Die Bömerinnen sind als eine Fortpflanzung des dorisch-kolischen Stammes anzusehen. Man prüfe übrigens nur Plutarchs Buch de virtutibus mulierum und sehe, zu welchem der zwei Stämme die dort gepriesenen heldenmüthigen Frauen meistens gehörten. Dasselbe trifft bei den pythagoräischen und philosophirenden Frauen zu. S. Jacobs über die Beziehung der Griechen zur Sittlichkeit in den Denkschriften der münchner Akademie Th. I. S. 43. Der ionische Stamm, dessen Hauptrepräsentanten die Athener waren, bekleidete und verhüllte seine Weiber weit stärker und züchtiger. Dieß ist das *ionische* der alten griechischen Welt. S. Wesseling

zu Herodot p. 416. Daher auch in der Sculptur die zwei Hauptformen der Kunſt, welche von den dorischen Frauen die leicht aufgeſchürzte, Arm und Bruſt zum Theil ganz entblößende Jägerin- und Amazonentracht, von den Jonierinnen aber den reichen Faltenwurf und die Schönheit der vollen Drapperie entlehnte. Die Atheniſche Beſchränkung der Weiber ſtammt auch ſchon von der Soloniſchen Geſetzgebung her. Die Stelle bei Plutarch in Solon. c. 21. p. 225. *Hutt.* ἐπέτρεπε ταῖς ἰδίαις τῶν γνωσίων κ. τ. λ. verdient noch einen weit ausführlichern Commentar, als ſie in der Themis Attica bisher erhalten hat. Man kann dabei immer den Vers des Menanders beim Stobäus Serm. LXXII. p. 437. — πόρνας ἑταίρας ἄλλον ἄλλης χαίρειν γυναῖκα πόρνης οὐδείς, als Regel annehmen. Die ἑταῖραι (S. Weſſeling zu Diodor. T. II. p. 323. und zuletzt Schneider zu Xenophons Memorabilien) war die eigentliche Hausthüre. So weit durfte eine ehrſame Frau gehen. Solon, und das iſt ſehr merkwürdig, nannte auch zuerſt die Freudenmädchen mit dem mildernden Nahmen Freundinnen, ἑταίρας. S. Plutarch in Solon. c. 15. p. 216. Das Amt der Gynäkonomen und Gynäkokosmen in Athen und andern griechiſchen Staaten, ioniſcher Abkunft, verdient gleichfalls beſondere Unterſuchung und Erwägung, beſonders in Beziehung auf die Hauptſtelle beim Ariſtoteles IV. Polit. 15. c) Die alles überwältigende, in alle Lebensverhältniſſe, ſelbſt die politiſchen und kriegeriſchen, gewaltig eingreifende Knaben- und Männerliebe, (die Ramdohr im dritten Theil der Urania viel zu ſanft behandelte, obgleich im einzelnen nie unwahr und unbegründet iſt, was dort behauptet wird,) und herinnen zügellosere und gleichſam geſetzmäßigere Umgang mit den Courtiſanen oder Hetären (non est flagitium adolescentulum scortari, Terenz Adelph. I, 2. 32. vergl. Xenoph. Memorab. I, 3. 14.)

verbunden mit der gesetzlichen Beschränkung und Bestimmung der Matronen und Jungfrauen, ausgedrückt in dem vielsagenden Wort οἰκουρός, οἰκουρεῖν (S. Wolf und Wetstein zu Tit. II, 5.) mußte natürlich nach und nach die nachtheiligsten Folgen auf den Charakter und die Lieblingsneigungen der Frauen (Putzsucht, kleinliche Eitelkeit, Zanksucht, heimliche Entschädigungen) haben, die nun die griechischen Misogynen selbst auf die tragische und komische Bühne zogen, und die Meiners in seiner Abhandlung über die Männerliebe der Griechen in den vermischten Schriften Th. I. S. 66. sehr treffend schilderte. Der erste Zweck aller Ehen in Athen war Fortpflanzung des Geschlechts und des Familiennahmens, worauf so viel beruhte, durch legitime Bürgerstöchter. Auf einer Misheirath mit einer Fremden ruhte bürgerliche Unehre. Die Mädchen konnte der Vater ohne weiteres aussetzen und dem Tode preiß geben. Da nun aber diese Mütter doch nicht bloß fortpflanzen konnten, so wurde ihnen die Aufsicht im Gynäceum über die Spinn- und Weberstuben und den Hausstand zur täglichen Pflicht gemacht, wobei freilich selbst ein Ischomachus in Xenophons Oekonomicus von höherer Geistesbildung nicht einmal eine Ahnung zu haben scheint. Man sehe, um diese Verhältnisse ganz zu würdigen, die Hauptstelle in der Rede des Demosthenes adv. Neaeram p. 1326, 20. *Reisk.* Weiß man doch nicht einmal, ob sie lesen oder schreiben konnten. Liebesbriefe schrieben höchstens nur einige Hetären. Fragt man also in Athen, wozu sind die Gattinnen der Bürger da, so war und blieb die erste Antwort: ἐπὶ σπορᾷ, oder ἐπ' ἀρότῳ γνησίων τέκνων (das letzte war die eigentliche Solonische Formel. S. Petit de LL. Att. p. 436 ὁ ἄροτος τοῦ ἀνδρὸς ἐν γυναικί bei Plato Cratyl. c. 50. p. 78. mit Heindorfs Anmerkung) d. h. rechtmäßige Kinder zu erzeugen, und dann zur Spinnerei und We-

herei. Daher sagt Nymphodorus in einer merkwürdigen Parallele zwischen den Aegyptern und Griechen, die uns die Scholien zu Sophocles Oed. in Colon. 350. erhalten haben: ἐν τοῖς Ἕλλησιν — αἱ γυναῖκες ἐνθὸν μένουσαι (οἰκουρῶσαι, *domiseedae* S. Hadrian Relands eigne Abhandlung über diese Wörter, die auch in Inschriften vorkommen, in der Bibliotheca Bremensi Class. I. p. 314. ff.) παλαστεργῶσιν. Clemens von Alexandrien Paedag. III, 10. p. 240. *Sylb.* setzt noch das Backen τὸ παρατῆναι τῇ πεπτήσῃ hinzu. d) Bei solchen Vordersätzen lassen sich die Schlußfolgen bald ziehn. Man kann nun beurtheilen, wie weit die harten Urtheile über die Bildung und Denkart der Bürgerinnen in Griechenland gegründet waren. Mögen doch immer die Schilderungen von dem ausschweifenden und mannvollen Betragen der Weiber in den drei Lustspielen des Aristophanes, den Thesmophoriazusen, Ekklesiazusen und in der Lysistrata nur als Caricatur in der Farce gelten; mögen die Pasquille auf die Weiber in den Bruchstücken anderer alten Comödiendichter in Brunks Gnomicio p. 206. f. und in dem bekannten Gedichte des jüngern Simonides, selbst mit Tiedges Frauenspiegel gewaltig kontrastiren, die Hauptsache bleibt doch wahr: die griechische Verfeinerung und Bildung muß man nie in den Gynäceen dieses Volkes suchen. Sehr merkwürdig bleibt es, daß Aristoteles Poetic. 15. p. 38. *Herm.* geradezu erklärt τὸ ἦθος (τῶν γυναικῶν) χεῖρον ἐστι, womit die ausführlichere und einen eigenen Commentar erfordernde Charakteristik der Weiber in des Aristoteles Thiergeschichte IX, 1. p. 534. *ed. Camus* zu vergleichen, und Twining *Notes on Aristotle's Treatise on Poetry* p. 360. nachzulesen ist. e) Wie hätten nun bei alle diesen Rücksichten, gesetzlichen und herkömmlichen Bestimmungen die Weiber in Athen (Bürgerinnen, Gattinnen und Töchter der Bürger) an den

dramatiſchen Beluſtigungen der Schaubühne Theil nehmen konnen. Selbſt die demokratiſche Denkart der Republikaner, (der Fr. Schlegel ſelbſt mit Recht einen Theil der Beſchränkung der Frauen aufs Gynäceum zuſchreibt, S. **Griechen und Römer** S. 297. ff.) hätte dieß nicht geſtattet. Noch kann ich alſo meine Behauptung, daß im freien Athen Bürgerinnen das Theater nie beſucht haben, die ich auch zuletzt, gegen Hrn. Böckh, im Morgenblatte von 1809 zu vertheidigen geſucht habe, nicht zurücknehmen, wobei doch die Bemerkung nicht überflüſſig ſeyn wird, daß ſich nach Alexanders des Großen Zeit vieles geändert habe, aber auch früher ſchon auſer Athen, beſonders in griechiſchen Staaten, die zum doriſchen Stamme gehörten, manches ganz anders genommen worden ſey.

Die Oelfläſchchen und Salbkännchen.

14.) Schon die einfachern Oelgefäße fürs Bad und für die Paläſtra gewährten eine Menge von zierlichen Formen in allen möglichen Stoffen. Der Stutzer beim Theokrit II, 156. hatte ein Doriſches, der beim Theophraſt Char. V. ein Thuriſches (S. Coray p. 193.) Gefäß der Art. Die ſpartaniſchen Mädchen begießen die Platanen aus ſilbernen Oelfläſchchen bei Theokrit XVIII, 45. Die ledernen machten indeß die gewöhnlichſte Gattung, ſo daß zur Zeit der Hungersnoth, ſie, wie die Schuhbänder, gekocht und gegeſſen wurden S. Caſaubonus zu Theophraſt p. 75. Ihre Verfertigung und ihr Verkauf beſchäftigte eine eigne Art von Handwerkern, Pollux VII, 182. Man raffinirte über die zierlichſte Form und hielt die Linſenförmigen für die beſten, nach Apulejus Florid. II. p. 346. *Elmenh.* Auch aus gebrannter Erde verfertigte man ſie und dafür gab es eigene Maler, die mit einer beſondern Beziehung auf die Beſtattung der Todten im Ariſtophanes vorkommen Eccles. 534. 988. Haſſelt hat ein ſol-

ches Oelkrüglein aus terra cotta, das mit einer Gans und einem Hahn angemalt ist, besonders erläutert: Ampulla Isidis Aegyptia nunc primum luce publica donata Trai. 1777. Man trug diese Oelfläschchen eben so im Gürtel hangend mit sich herum, wie wir die Dosen in unsern Taschen, und man bediente sich ihrer wohl auch, um in den engen Hals derselben oben ein Geldstück aufzubewahren. Die Stellen geben Hemsterhuys zu Pollux p. 1220. und H. Valois zu Harpocration p. 255. *ed. Gronov.* Vergl. Torentius zu Suetons Domit. c. 21.

Hochzeitopfer und Hochzeitgötter.

15.) Den Tag vor der Hochzeit opferten die Verlobten und ihre Väter allen Schutzgöttern des Ehestandes und das hieß die Vorweihe, προτέλεια. S. Meursius Grecia feriata (die Quelle, woraus Potter und Barthelemy Voyage d'Anach. T. VIII. p. 228. reichlich geschöpft haben) und Ruhnken zu Tim. Gloss. p. 224. *ed. nov.* Dieß war freilich vor allen Ζεὺς τέλειος und Ἥρα τελεία. S. Wesseling zu Diodor V, 73. Pollux III, 38. Aber auch Diana (die alte Natur- und Mondgöttin) und die Parcen (Γενετύλλιδες) waren eingeschlossen. Der Diana (Λυσίζωνος,) weihten die Jungfrauen, damit sie der διαπαρθένευσις nicht zürne, eine Haarlocke (s. zu Hesychius s. v. Γάμων ἔθη c. 799, 4. vergl. in der Anthologie II, 38. II. das Epigramm des Damagetes) und andere Spielsachen (crepundia). S. Pierson zu Möris Attic. p. 235. und N. Heinse zu Ovids Metam. V, 48. Viele Sinngedichte der griechischen Anthologie erhalten dadurch ihren Aufschluß z. B. in den ἀδεσπ. T. III. p. 173. n. XV. mit Jacobs Anmerkungen. Diese und noch mehrere Götter, die Plutarch Quaest. Rom. p. 264. B. anführt, hießen den Athenern zusammen die Heirathsgötter θεοὶ Γαμήλιοι. Ihnen wurde nicht nur bei jeder Hochzeit gemeinschaftlich

geopfert, sondern in Athen war ihnen auch ein eigner Monath, Gamelion, gewidmet, wo nach den ältesten Satzungen (θεσμοῖς) die Athener **dem Himmel und der Erde** vor der Hochzeit opfern mußten, wie Proclus in Timaeum lib. V. p. 293. *ed. Basil.* ausdrücklich versichert. Der ganze Chor der Ehegötter stammte aus **der heiligen Ehe** des Zevs und der Here, wie der Verfasser der fälschlich dem Dionys von Halicarnaß zugeschriebenen Rhetorik, da wo er einen eignen Unterricht zur Hochzeitrede ertheilt p. 235. T. V. *ed. Reisk.* uns belehrt.

Vortheile der Monogamie.

16.) Jene Erziehung zur Sittlichkeit bei den Griechen, wovon Jacobs im 1. Theil **der Denkschriften der münchner Akademie** so begeisternd und erschöpfend spricht, hätte ohne sie nie statt finden können. Denn alles, was edlere Liebe, Zärtlichkeit, Sympathie (S. Ramdohrs **Venus Urania** im II. Theil,) was wahre Keuschheit und Schaamhaftigkeit befördert, alles, wodurch das thierische des Beischlafs **zum Kuß wird**, (Herders **Ideen zur Geschichte der Menschheit** Th. I. S. 246. Ausg. in 4.) wurde in den Ländern, wo die Polygamie herrschte, in den Harems stets im Keime unterdrückt. Man denke an die beredte Schilderung der habsüchtigen Liebkosungen und scheelsüchtigen Zänkereien in jenen Sitzen der Vielweiberei, wie sie Volney schildert *Voyage en Syrie* T. II. p. 446. ff. Und dann ist ja die Polygamie, wie neuerlich noch Heeren in seinen **Ideen zum Handel und Verkehr der alten Welt** Th. I. S. 33—36. neue Ausg. so überzeugend bewiesen hat, die fruchtbarste Mutter und Pflegerin des Despotismus. Wenn der monogamische Grieche (die Digamie war doch immer nur seltene und durch Gesetz und Sitte äußerst eingeschränkte Ausnahme **in Athen**. S. Luzak de διγαμίᾳ Socratis *ed. Sluiter*) sein Köstlichstes, seine Frei-

heit, mit Blut und Gut vertheidigte, ſo kämpfte er für ſeine Gattin und die mit dieſer einen erzeugten Kinder. Die Hetären-Liebe war und blieb doch auch in ihrer gröſsten Verbreitung nur Nothhilfe und Zeitvertreib der nie Arbeitenden.

Urſprung der Ehegebräuche als heiliger Weihe und Hochzeit der Juno mit dem Jupiter.

17.) Eben darin liegt die Weihe oder das Sacrament der Ehe (auto sacramentale,) wie es von der Ehemutter in Samos ausging, daſs die zu Vermählenden in ſich ſelbſt gleichſam die zu Vermählenden darſtelleten und alles ſo machten, wie es das erhabne Götterpaar, der Herr und die Herrin, bei ihrer eigenen Hochzeit gemacht hatten. Wegen dieſer Aehnlichkeit, die eine myſtiſche Vollendung war, hieſs die Hochzeit ſelbſt ein τέλος, die Weihe der Ehe. Es ſcheint dieſs vieldeutige Wort von den Griechen ſelbſt in der hier vorkommenden Bedeutung nicht genug verſtanden worden zu ſeyn. Die Erklärung, nach welcher τέλειος und τέλος von dem vollendeten, reifen Alter des Bräutigams und der Braut abzuleiten wären (S. Spanheim zu Callimachus H. in Jov. 57. p. 52. in Apollin. 14. p. 89. Perizonius zu Aelian V. H. IV, 3.) hält ſo wenig aus, als die von Hemſterhuys angegebene und von Ruhnkenius gebilligte zu Timaei. Gloss. p. 225. die ſich durch die Worte der Scholiaſten des Pindar ausſpricht ἔστι ὁ γάμος τέλος διὰ τὸ τελειότατα εἶναι καταστατικὰ zu Nem. X, 32. Der wahre Aufſchluſs liegt in den Worten Diodors von der Hochzeit-weihe (die Weihe heiſst auch hier τέλος) des Zevs mit der Hera auf Creta V, 72. Die hierbei eingeführten Hochzeitgebräuche haben ſich freilich in der Folge ſehr vervielfältigt und abgeändert. Es laſſen ſich aber doch mehrere Punkte hervorheben, woraus erhellet, daſs die urſprünglichen Gebräuche nur mimiſche Wiederholung jener erſten

Götterehe waren, die alljährig zu Samos am großen Feste der Juno dargestellt wurden. Denn was Diodor V, 72. p. 388. von dieser Feier auf Creta in Cnossus sagte, galt auch von diesem davon abstammenden Feste. Die dabei üblichen Processionen lernen wir noch aus einem (noch immer sehr verdorbenen) Fragment des Samischen Dichters Asius beim Athenäus XII. p. 526, (T. IV. p. 453. *Schweigh.*) kennen. Zu diesen nachahmenden Gebräuchen dürften folgende Umstände zu rechnen seyn. a) der eigentlichen Vollendung der Feier geht **eine processión** voraus, wobei (auch wohl am Tage?) Fackeln vorgetragen wurden. S. Ilias XVIII, 491. (die Stelle hat offenbare Zeichen der spätern atheniſchen Interpolation. S. Heyne Observatt. T. VII. p. 528. Aber sie bleibt auch so noch die früheste von der pompa nuptialis bei Fackelschein.) Die Procession eröffnete Braut und Bräutigam auf einem Wagen mit 2 Pferden (ἐπὶ ζεύγους Pollux III, 41.), wobei ein Jüngling (wahrscheinlich ἀμφιθαλὴς, patrimus et matrimus) **mitfahrend**, die Pferde regierte; (παράχορος, derselbe welcher auch den Bräutigam bis zur Brautkammer begleitete und in sofern auch παράνυμφος und νυμφαγωγὸς hieß, Lucian im Aetion c. 5. T. I. p. 835.) Nun ist dieß Fahren durchaus heroisch, im alten Götter- und Heldenstyl. Juno fährt selbst zur Pracht immer auf ihrem Viergespann, Ilias XIV, 298. Voß mytholog. Briefe I, 28. p. 176. Vergleicht man die Hauptstelle beim Aristophanes Av. 1735 — 39; so wird es sehr wahrscheinlich, daß bei der mimischen Darstellung des ἱερὸς γάμος zu Samos und an andern Orten Juno und Jupiter selbst auf einem Viergespann (Eurip. Helen. 730.) fahrend, indem Eros den Wagenlenker und Bräutigamsführer machte, vorgestellt wurden. Viel Wahrscheinlichkeit erhält diese Vermuthung durch ein köstliches Fragment eines Vasenbildes in Tischbeins

Engravings T. III. 1. wo Italinski witzig genug auf eine Entführung der Juno durch den Jupiter räth. Die voranschwebende Hochzeitfackel ist der beste Fingerzeig. Demnach war dieß (nach der republikanischen Denkart in den griechischen Freistaaten übrigens ganz unstatthafte und unpopuläre, nur Göttern und Siegern erlaubte) Fahren nur durch die Anspielung auf die göttliche Hochzeit geheiligt. b) Hochzeitkränze schmückten Braut und Bräutigam. Statt des alten Keuschlam und der Krausemünze (mentha aquatica, σισύμβριον) kam wohl die der Venus heilige Myrte hier am meisten in Gebrauch. Ovid. Fast. IV, 139. Paschalius de Coronis p. 126 — 129. c) Die Procession war mit Musik und Fackeln begleitet. So schon in der ältesten Schilderung auf Achill's Schilde, Ilias XVIII, 492. ff. Offenbare Nachahmung des Hochzeitfestes, das jährlich der Herrin in Samos gefeiert wurde. Die musikalischen Mädchen, die Flöten- und Harfenspielerinnen, kamen aus dem Orient nach Jonien. Die Flötenspielerin besonders (αὐλητρὶς) darf bei der Hochzeit nie fehlen (Plutarch Ερωτ. p. 755. A. IV. 27. *Wytt.* zu Terenz Adelph. V, 7. 7.). Samische Flötenspielerinnen kommen namentlich vor. S. Plutarch. Ερωτ. p. 753. D. Die Fackeln zeigen, daß diese Procession Abends vor sich ging, und daß ein Theil jener mimischen Hochzeitfeier der Juno eine Nachtfeier, eine πάννυχις gewesen seyn müsse. Sie wurden eben dadurch **mystisch**. Zur Brautkammer selbst leuchtete die Mutter mit der Fackel Eurip. Phoen. 346. Iphig. in Aul. 732. So wird die Fackel das doppelte Symbol des Lebens, wie des Todes, auch für die Kunst-allegorie. d) Ein jubelndes Lied begleitete das Brautpaar. In Athen hieß es Hymenäos. S. Heyne *Obseruatt. ad Iliad.* T. VII. p. 528. Dieses muß wohl vom Epithalamion unterschieden werden. Gewiß waren

auch bei der **heiligen Hochzeit** Hymnen. Der ὕμνος γαμικὸς kommt beim Athenäus IV, p. 130 vor und das Wort ὕμνος selbst ist mit den ὑμὴν, ὦ Ὑμέναι ὦ Ὑμὴν bei Aristoph. Av. 1740. Catull u. s. w. einer Abstammung und Familie. Der älteste Hymnos war eben dieser Hymenäosruf, wozu erst spät die alles sich aneignenden Athener ein Nationalgeschichtchen erfanden. e) Hochzeitkuchen wurden von einer eigenen Schaffnerin, die ἐπιμεγής hieß, (Pollux III, 41. zu Hesychius T. I. c. 930, 15.) dazu gebacken. So der große Hochzeitkuchen bei Lucian, Conuiv. 16. T. III, 430. Aristophanes Frieden schließt sich mit einer Heirath und mit dem Epiphonem: (v. 1355.) **eßt Kuchen.** Die vielen Offertorien mit mancherlei Gebacknem und Kuchen, die auf alten Vasengemälden so häufig vorkommen, scheinen vorzüglich auf diese Hochzeitkuchen sich zu beziehen. Dabei Feigen (in Rom dafür Nüsse) und andere Früchte, bald in einer mystischen Schüssel (Stosch *pierres gravées* pl. 70. Winckelmann *Monum. inediti* n. 26.), bald in einem Füllhorn. Die Samischen Kuchen und Früchte waren gewiß bei der heiligen Hochzeit nicht gespart. f) Juno badete sich vor und nach der Hochzeit. Aelian. de Anim. XII, 30. So kam es in einer τελετή (Weihe der Juno) zu Argos vor, Pausan. II, 38. p. 324. Daher das Brautbad, abgebildet auf einem Relief in den *Admirandis* 59. und Zoega *Bassi-Rilievi* Distrib. II. n. 12. häufig auf alten Vasengemälden. g) Das feierliche Brautbette der Juno zu Argos beim Pausan. II, 17. p. 239. war das Vorbild des festlich-geschmückten Brautbettes (der κλίνη γαμική Lucian. in Act. c. 5. Aristoph. Av. 1756. Apoll. Rhod. IV. 1141.) bei jeder Hochzeit.

Myſtiſche Darſtellung der Vermählung des Liber mit der Libera.

18.) Faſt der 4te Theil aller Vaſengemälde, die wir jetzt kennen, bezieht ſich auf eine **geweihete Hochzeitfeier** in den campaniſch-griechiſchen (nicht etruriſchen) Bacchusfeſten. Sie beſtand in einer dramatiſchen Darſtellung der Vermählung des Bacchus (der nach Cicero's Zeugniß II. N. D. 24. **nur in myſtiſcher Beziehung** mit einem ächt-italiſchen alten Worte **Liber** hieß) mit ſeiner **Libera** (urſprünglich, wie die κόρη in den eleuſiniſchen Weihen, die Proſerpina, S. Buonarotti *Osservazioni sopr. alcun. medagl.* p. 343. f. mit den berichtigenden und manches weiter ausdehnenden Bemerkungen Millins zu den *Peintures des vases Antiques* T. I. p. 74. f. aber nach der ſpätern Vorſtellung ohnſtreitig die Ariadne, Ovid. IV. Fast. 511. Vergl. mein *archäologisches Museum* St. I. p. 38.) Dieſe Götterheirath (Στεφανία Spanheim Ep. II. ad Morellium p. 101. Eckhel D. N. V. T. IV. p. 454.) wurde von einem Jüngling und einer Jungfrau, die nun wirklich Liber und Libera hießen, und die dadurch geweiht wurden, dramatiſch vorgeſtellt. (S. **Vaſengemälde** Th. I. S. 153. ff.) Es war ein wahrer Auto sacramentale oder ein Mystery nach der Bedeutung des Mittelalters, wobei eine heilige Braut **gebadet**, (daher ſo viele Bäder der Frauen auf Vaſen, wovon nach Paſſeri Picturae in vasculis T. I. tab. 30—40. Millin *Peintures des Vases* T. II. p. 19. viele Beiſpiele geſammelt hat) geſchmückt, mit dem heiligen Gürtel umgürtet, und dem Bräutigam, der den ſchönen Bacchus oder Liber Pater repräſentirte, zugeführt wurde. Man ſehe, um nur aus dem neueſten Vaſenwerke einige Beiſpiele anzuführen, Millin's *Peintures des Vases* T. I. pl. 42—50. und ganz vorzüglich T. II. pl. 16. Alles was

Passeri in seiner Abhandlung de mysteriis Bacchi vor dem dritten Bande seiner Picturae Etruscorum in vasculis §. 8. p. XXVI—XXVIII. über die sogenannte Antistita oder einweihende Oberpriesterin gesagt hat, muß von der personificirten Libera verstanden werden. Gewiß gab es eine Reihe Sagen und Gedichte, wie Bacchus seine Ariadne im Triumph heimgeholt und die Hochzeit in einer heiligen Grotte zu Naxos mit ihr begangen habe, worüber Eratosthenes Castasterism. c. 5. p. 4. ed. Schaub. aus dem Pherecydes noch einiges erhalten hat. Auch andere Denkmäler, als Vasen, verherrlichen diese Hochzeit, man sehe die *Pitture d'Ercolano* T. IV. tav. 8. und vorzüglich den reichen Sarcophag aus dem Pallast Casali, den Visconti in *Tavole aggiunte* zum Pio-Clementino T. V. tav. C. mittheilte; ja selbst der sogenannte Triumph des Bacchus und der Ariadne in der berühmten Gemme des Cardinals Carpegna bei Buonarroti *Osservaz. sopr. alc. Med.* p. 427. 430. ist nichts anders als eine Braut-heimführung. Aus allen diesem geht mit großer Wahrscheinlichkeit hervor, daß bei den griechischen Einwohnern Italiens sich frühzeitig das τέλος oder Sacrament der Ehe aus der ältern mimischen Darstellung der Hochzeit Jupiters mit der Samischen Juno in eine bacchanalische Weihe der Neuzuvermählenden, die nun wohl selbst den Liber und die Libera repräsentirten, umänderte. Weihe und Sacrament blieb es auch hier, aber freilich konnte alles viel leichter in muthwillige Ausgelassenheit ausarten, und wirklich war dieß der Fall, als in Campanien Paculla weihete, Liv. XXXIX. 13. und A. V. C. 568. das Postumianische SCtum gegen die Bacchanalien gefaßt wurde, das in neuern Zeiten in der Provinz Abruzzo wieder gefunden wurde. S. Heyne Monumenta Etruscae artis in den Comment. Gottingg. novis T. V. p. 45. ff. Jede

Braut, die so geweiht worden war, bewahrte das Andenken dieser Weihe durch eine Vase, die ihr auch in die Todtengrotte folgte. Daher die große Zahl solcher Vasen, die Bacchische Hochzeitweihen darstellen und sich durch Hamilton's Sammlerfleiß in ganz Europa verbreitet haben. Bemerkenswerth ist es auch, daß höchstwahrscheinlich das Wort liberi, so wie die toga libera die bei den Liberalien gegeben wurde (Cic. ad Att. VI, 1.) von diesen Weihungen abzuleiten sind. S. Böttiger de Originibus tirocinii apud Romanos p. 11. Die meisten Vasen welche Passeri in seinem Werke Picturae Etruscorum in Vasculis im 1. Theil in den 5 ersten Classen oder von tab. 1—57 abgebildet hat und Vasa Gamelia nennt (vergl. Heyne Monument. Etrusc. artis in den Comment. nov. Götting. T. VII. p. 46.) haben wirkliche Ehe-einweihungen zum Gegenstand, wenn auch die einzelnen Erklärungen oft sehr gezwungen und besonders die Anwendungen auf bestimmte Götterhochzeiten ganz unstatthaft sind. Vergl. Buonarrotti *Observationes ad Dempsteri Etruriam Regalem* p. 7. und Passeri *Paralipomena* p. 5. und 12.

Wann wurden die Grazien nackend gebildet?

19.) Daß alle Grazienbilder ursprünglich nur bekleidet dargestellt wurden, ist bekannt. Die Stellen hat schon Menage zu Diogenes II, 19. sorgfältig gesammelt. Daß sie später auch ganz entkleidet gebildet wurden, wer mag es läugnen! Pausanias zerbricht sich den Kopf darüber, wer dieß zuerst gethan habe IX, 35. 2. Bei den ältern Grazien im Dienste der Juno ist natürlich an diese Entkleidung noch nicht zu denken. Sie kann nur bei den Orchomenierinnen des Etrocles statt finden. Vergl. Manso über die Grazien in den Versuchen S. 455. ff. Als Praxiteles das Wagestück zuerst unternommen hatte, seine Venus

ganz zu entkleiden, konnten freilich ihre Dienerinnen nicht bekleidet bleiben. Hier wären also die Punkte zu suchen, von welchen die Bildung der nackenden Grazien ausging. Man irrt indeß gewaltig, wenn man annimmt, daß von da an alle Grazien nackt gebildet wurden. Dagegen streiten alle Zeugnisse und Denkmäler. Nicht einmal der nackenden Venus gegenüber sehn wir sie allezeit ganz entkleidet, wie die hier im Text angeführten Gemmen beweisen. Die ganz entkleideten Grazien scheinen immer aufs Bad in Beziehung gesetzt worden zu seyn, worin die völlige Entkleidung ihren zureichenden Grund findet. Man vergleiche die feine Bemerkung des Visconti zum Pio-Clementino T. IV. p. 22. not. b. Als Tänzerinnen blieben sie stets bekleidet. Die gegnea nodum soluere Gratiae des Horaz darf man sich durchaus nicht als nackende Mädchen denken. Nur findet hierbei freilich in verschiedenen Zeitaltern auch eine verschiedene Darstellungsweise statt. Im alten und edlen Stil sind sie, wie andere griechische Jungfrauen in ionischem Costum, gegürtet und sittsam drapirt. So erblicken wir sie auf der dreiseitigen Ara in der Villa Borgheſe bei Visconti in den *Monumenti Gabini*, in den *Tavole aggiunte* n. A. Da tanzen sie im emmelischen Tanz höchst anständig, die gegürteten Gewänder anfassend und sich die Hände gebend. Der spätere, üppige Stil gab diesen Tänzerinnen entweder dorische Halbgewänder, wie man sie auf einem berühmten Gemälde aus den Bädern des Titus in Bartoli's Picturae antiquae crypt. Rom. tab. V. p. 21. erblickt, oder durchsichtige, den Körper faltig umfließende, ganz ungegürtete Draperie, wie alle Herculanische Tänzerinnen und die auf den Reliefs der Villa Albani haben. Diese meint Horaz mit seinen Gratiae solutis zonis I. Od. 30. Darüber glossirt Seneca l. de Benefic. 3. Solutis tunicis

vtuntur, sed *pellucidis*. Es wird nun nicht schwer seyn zu bestimmen, zu welcher Klasse unsere Salbenspendende Grazie gehöre.

Wie bildeten die Römer die Hochzeitgebräuche?

20) Die drei vorzüglichsten Basreliefs, welche römische Hochzeiten vorstellen, sind 1) der sehr beschädigte, aber groß gedachte Sarkophag aus der Villa Medici, den P. S. Bartoli zuerst in den *Admirandis* n. 82. und aus Bartoli Montfaucon T. III. pl. 133. 1. bekannt machte, Winckelmann aber mit dem Sarkophag im Hause Sacchetti, der in den Admirandis n. 65. abgebildet ist, verwechselte, den aber Guattani in den *Notizie per l'anno* 1784. *Giugno*, n. I. und II zum erstenmale ganz und mit Sachkunde restaurirt gegeben und vollständig erläutert hat. 2.) Ein Sarkophag in der Kirche des heil. Lorenzo, auf der Straße nach Tivoli, worin sonst ein Neffe des Papstes Innocenz IV. begraben lag, den schon Bartoli in den *Admirandis* n. 68. und daraus Montfaucon, III, pl. 130. lieferten, Ficoroni aber in seinem Werke *Le Vestigia di Roma antica* cap. XVII. p. 114. zuerst von den Verfälschungen bei Beger in Contemplat. Gem. quorund. p. 28. f. befreite und richtiger edirte, neuerlich aber auch Lumisden in seinen *Remarks on the Antiquities of Rome; Appendix* III. p. 430. noch deutlicher in Kupfer stechen ließ. Diese beide Sarkophage setzen die Kenner spät herab, ins Zeitalter des Septimius Severus. Von trefflicher Arbeit und in frühere Zeiten gehörig ist ein dritter 3) von Guattani in seinen *Notizie per l'anno* 1785. *Agosto*. Tav. II. herausgegeben, von Jenkins ins Pio-Clementinum verkauft und von Zoega in den *Bassi-Rilievi* T. I. *Distribuz.* IX. p. 255. sehr gut erklärt. In allen 3 Reliefs tritt die Juno Pronuba zwischen Braut und Bräutigam, so daß sie

der verſchämten Braut Muth einzuſprechen ſcheint, und beide ausgeſtreckte Hände auf die Schulter des Bräutigams und der Braut ſegnend legt, ein ſehr ſprechender und vereinigender Geſtus! In allen dreien ſteht neben dem Bräutigam ein Paranymphios (Bräutigamsführer) und neben der Braut eine Paranymphos (Brautführerin.) Auf allen dreien ein (bloß ſymbolischer) Knabe oder Jüngling mit der Hochzeitfackel (der wahre Hymenäus.) Auf allen iſt zur Bezeichnung des innern Gemaches hinter ein Teppich aufgehangen, welcher vielleicht zu dem Baldachin Anlaß gab, der als ein velamen coeleste ſeit dem 9ten Jahrhunderte bei den chriſtlichen Trauungsceremonien erwähnt wird. S. Muratori *Dissertazioni sopra le Antichità Italiane* Diss. XXV. T. I. p. 297. f. Ein Stieropfer iſt gewöhnlich dabei nebſt allem Apparat der Popen oder Opferknechte, obgleich auch die Fruchtkörbe dabei nicht fehlen, und ſelbſt Füllhörner-tragende ſymbolische Figuren nicht ſelten ſind. Das ächt-römiſche liegt hierbei in der Figur der Juno Pronuba zwiſchen Braut und Bräutigam mitten inneſtehend. An ſie richtet ſich der für die Heirathsgebräuche ſehr wichtigen Satire des Martianus Capella die Braut ihr Gebet. Nupt. Mercur. et Philolog. II, 8. p. 122. *Götz.* Sie erſcheint auch auf allen römiſchen Bas-Reliefs, Münzen und geſchnittenen Steinen als die Vermittlerin zwiſchen Braut und Bräutigam. Es ſcheint nämlich allerdings ein feierlicher Handſchlag zwiſchen Braut und Bräutigam (ſchon im heroiſchen Zeitalter S. Apollon. Rhod. IV, 96.) der eigentliche Vollziehungsakt der Hochzeit im Rom geweſen zu ſeyn. Indem man nun dieſen Akt auch bildend ſtellte, ſtellte man ſymboliſch die Figur der Ehestiftenden Juno zwiſchen beide. Es iſt alſo keine Flaminica oder Veſtalin, wie man ſo oft auf römiſchen Denkmälern zwiſchen Braut und Bräu-

tigam stehen sieht (*Admiranda* n. 56. verkleinert in Montfaucon T. III. pl. 131 auf den Münzen der Crispina und des Commodus Numism. max. med. t. 16, 7. vergl. mit mehrern bei Spanheim de Pr. et Vs. Numism. XI. p. 292.), wie man wohl oft behauptet hat (z. B. gegen Beger in Contemplat. Dactylioth. Gorl. p. 26. ff. der hier weit mehr Kunstsinn bewieß, als die bloßen antiquarischen Sammler, Grupen de vxore Romana p. 131. 192. und neuerlich noch Lumisden *Remarks on the Antiquities of Rome* p. 432.), sondern die Juno Pronuba selbst, wie schon aus dem Diadem über ihrer Stirne sichtbar ist. Statt ihrer setzten die ersten Christen das bekannte Monogramm, welches Christum bezeichnet, in ihren Denkmälern zwischen Braut und Bräutigam. S. Buonarrotti *sopra alcuni Vetri* Tab. XXVI.

Ueber die Hauben und Haarnetze.

21.) Die große Schwierigkeit bei der Bestimmung der hier vorkommenden verschiedenen Haubenformen, die doch selbst auf die Beurtheilung alter Kunstwerke einen wichtigern Einfluß hat, als mancher Spötter über diese Kleinigkeiten glauben mag, liegt darin, daß man zwischen den kleinen, den Kopf rund umschließenden Haubennetzen und Hauben, die nach ihrem weitern oder engern Zuschnitt, bei den Lateinern mitrae oder mitellae, auch reticulum (s. Buonarrotti *Osservazioni sopra alcuni frammenti di Vetri* p. 226.) bei den Griechen κάλυπτραι heißen und durchaus nicht mit den Kopfbändern, taeniae, fasciae verwechselt werden dürfen, (s. Visconti zum Pio-Clementino T. I. p. 44. T. II. p. 106. 107.) und den hinten lang herabhängenden Haarsäcken, die nicht einmal künstliche Haarflechten voraussetzen, keinen Unterschied macht. Diese letztern heißen bestimmt bei den Griechen κεκρύφαλον und wahrscheinlich ist dieß die Calantica

der Römer, wie sich aus der von Voß in Etymolog. s. v. p. 91. am besten angeführten Stellen folgern läßt. Nun kann aber dieser Haarsack bald aus einer Art von Tuch bestehn, welches über die Haare geschlagen wird und hinten, mit einem Bändchen zusammengezogen, herabhängt (Hesychius s. v. T. II. c. 222, 13. nennt es καβαλάθιον) oder in einem netzförmigen Gewebe, in welchem Falle es ganz mit dem farbigten Rete oder der Redesilla der südlichen Europäer noch jetzt übereinkömmt. Was wir hier auf unserm Gemälde sehen, sind keine eigentlichen Netze sondern farbigte Tücher, die aber auch sackförmig herunter hängen. Auch sieht man am Haarsacke der Spenderin deutlich hinten ein Bändchen, womit das Ganze zusammengezogen wurde, herabflattern. Die netzförmigen Hauben und Haarsäcke scheinen allerdings die gewöhnlichsten gewesen zu seyn. Sie bedeckten entweder nur den Kopf eng anschließend, wie etwa in der Büste auf einer alten Patera in d'Hancarville T. I. tav. 101. oder es waren auch wirklich Haarsäcke, wie jenes goldene Netz, in welches die Haldmänner dort im Juvenal ihre Haare stecken reticulumque comis auratum ingentibus implet. II, 96. vergl. Saumaise Observatt. ad Jus Atticum c. 5. p. 162. wo er auch zeigt, daß diese Netze in spätern Zeiten oft aus Seide waren. So wird also κεκρύφαλος von Perizon zu Aelians V. H. VII, 9. und Schneider im Wörterbuche ganz richtig durch eine Netzhaube erklärt. Daher die κεκρυφαλόπλοκοι unter den atheniſchen Gewerksbenennungen beim Pollux VII, 179. in unmittelbarer Folge auf die δικτυόπλοκοι. Diese Netzhauben wurden so häufig getragen, daß ganze Fabriken davon angelegt wurden. Die Fabrikanten hießen κεκρυφάντοι in einer Stelle der Reden des Demosthenes gegen den Olympiodor p. 1170, 27, wo Reiske im Index s. v. an Sack- und Seegelmacher

denkt, vergessend, daß die Säcke der Alten (θύλακοι) aus Leder waren. Sagt doch schon Pollux X, 192. ausdrücklich: ὅταν Δημοσθένης εἴπῃ σακχυφάντας, τοὺς πλέκοντας ταῖς γυναῖξι τοὺς κεκρυφάλους ἀκούουσι. — Ohnstreitig waren diese Redesillas, die bei den Römern unter dem allgemeinen Nahmen mitrae begriffen wurden, in Farbe, Form, Stickerei u. s. w. vielfach unterschieden, besonders als asiatische oder barbarische Frauentracht. Man denke an den Vers Juvenals III, 66. Ite, quibus grata est picta lupa barbara mitra und vergl. Abramius zu Cicero pro Rab. Post. c. 10. Solche Miträ aus seiner Zeit schwebten auch dem Virgil vor, als er sie zur Abzeichnung der Phrygischen Weichlichkeit machte.

Ueber die Badesitte des Alterthums.

Zweiter Excurs.

22.) Es ließe sich darüber noch immer ein sehr interessantes und anwendungsvolles Buch schreiben, wozu Dr. Wichelhausen in Manheim in seiner Schrift *über die Bäder des Alterthums und die Nothwendigkeit, sie wieder einzuführen* (Manheim 1807.) mehrere nützliche Winke ertheilt hat. Man muß sie in dreifacher Rücksicht beurtheilen. Bäder sind a) Sache der Religion b) der Gesundheitspflege und Diätetik c) des bloßen Luxus.

A) Von der Reinlichkeit fängt alle sittliche Cultur an. Meiners that unrecht, in seiner Geschichte der Reinigungen in der kritischen Geschichte der Religionen Th. II. S. 101 ff. diesen Gesichtspunkt zu verrücken. Jener englische Lord will ein gemeines Mädchen zur Lady machen. Das erste ist, daß sie im Bade abgerieben wird. Daher schon in der frühen Urwelt von allen Gesetzgebern, Religionsstiftern, Priestern die Verordnung heiliger Reinigungen, Ablutionen, Lustrationen, die noch

jetzt zwei Drittheile des Rituals des Islams ausmachen, gegeben wurde. Der halbthierische Mensch sollte selbst durch Aberglauben zur Reinlichkeit gezwungen werden. Man gehe mit dieser Ansicht das Hauptbuch über die Weihungen und Reinigungen der Alten, Lohmeier de lustrationibus veterum durch und alles wird klar. Es ist sonderbar, daß als im Mittelalter die versunkene und verwilderte Menschheit gleichfalls wieder durch Kirchenzucht und Mönchsdisciplin humanisirt werden mußte, man auch wieder durch religiösen Zwang das Baden einführte und der Badegebrauch durch die berühmten **Seelenbäder** geheiligt wurde, zu welchen fromme Begüterte große Vermächtnisse aussetzten. Jacob von Mellen hat schon in seiner Abhandlung de balneis animarum Lubecensibus, Lübeck 1710. alles Hierhergehörige gesammelt. Kein Ritter fand Aufnahme, kein Knappe erhielt den Ritterschlag, wenn er sich nicht den Abend vorher gebadet und geschoren hatte. S. Möhsen **Geschichte der Wissenschaften in der Mark Brandenburg** S. 283. ff. Und so gehörte es auch zur religiösen Zucht im Mittelalter, daß kein Brautpaar getraut, kein Gast zum Hochzeitgelag zugelassen wurde, wenn sie nicht vorher die öffentlichen Stadtbäder besucht hatten, wobei die reichere Braut auch wohl die sogenannten Badehemden austheilte. Ein Ueberrest des durch religiöse Satzungen gebotenen Reinigungsbades war in der alten, so wie in der neuen Welt das Weihwasser und das Besprengen damit. Hier wurde der Satz: du sollst nicht ungebadet zum Heiligthum treten, gleichsam neu symbolisirt. Im alten Griechenland ging dieser Weihkessel und die Besprengung (περιῤῥαντήρια) vom Delphischen Orakelsitz, der κοινὴ ἑστία der Griechen, aus, wo Φοῖβος, **der Reinigende** thront. S. Plutarch im Aristid. c. 20. T. II. p. 372. *Hutt.* Im Christenthume ging die Sache von dem Brunnen vor der

Kirche im Orient aus, schon im Zeitalter Constantins des Großen, Euseb. Hist. Eccles. X, 4. vergl. J. G. Baier de aqua lustrali Pontificiorum, Jena 1692. Man mag dieß Weihwasser als eine feine, äußerliche Kirchenzucht betrachten. Man sollte aber dabei nicht vergessen, daß gerade darin der Triumph des reinen Christenthums ganz in der Absicht seines erhabenen Stifters zu setzen sei, daß durch die zwei sacramentalischen Gebräuche aller heidnische und jüdische Ceremoniendienst auf immer gebannt, durch die Taufe alle Reinigungen und Lustrationen, durch das Abendmal alle Opfer auf immer aufgehoben seyn sollten. An die religiösen Begriffe des reinigenden Badens knüpfte die Schule der Asklepiaden den medizinischen Gebrauch der Bäder, indem in allen Aeskulapiustempeln, den Incunabeln aller klinischen Anstalten, auch nach den Vorschriften des Heilgottes gebadet wurde. S. C. Sprengels **Geschichte der Arzneikunde** Th. I. S. 198. N. Ausg. und Blasius Caryophilus de usu et praestantia thermarum Utrecht 1743.

B) Das diätetische Baden geht im Alterthume von den natürlichen warmen Bädern aus. Hercules, sagt die Fabel, erquickte sich zuerst durch Thermen, durch warme Bäder, die Minerva zu seiner Stärkung entspringen ließ. S. Wesseling zu Diodor. IV, 23. p. 269. und Alberti zu Hesych. s. v. Ἡράκλειος λουτρὸν T. I. c. 1649, 6. Die Fabel kommt auch auf den Münzen der Himerenser oder Thermitaner in Sicilien vor. S. Eckhel Doctrin. N. V. T. I. p. 214. und die gelehrte Abhandlung des Wiener Antiquars Caryophilus de thermis Herculanis p. 30. ff. Der Mythus heiligte die Erfahrung, daß durch warme Bäder alle Ermüdung abgelegt werde, die noch jetzt die thätigsten Krieger und Helden bewähren. So erblicken wir schon die Helden im Homer in die mit warmen Wasser gefüllte

Badewanne steigen und wie den Gästen, die von der Reise ermüdet sind, das warme Bad bereitet wird. Aber die allgemeine Badesitte findet sich noch nicht im heroischen Zeitalter. S. eine klassische Stelle darüber in Artemidors Traumbuch I, 64. p. 88. ff. *ed. Reiſ.* Der allgemeine Gebrauch der Bäder in Griechenland ist mit der allgemeinen Einführung der Gymnastik gleichzeitig. Die Palästra war stets mit Oeleinreibungen und der natürlichen Folge davon, mit einem Bade, verbunden und daher entsprang eine besondere Schule von Bade- und Salbärzten, die Herodicus von Selymbria stiftete, nach der Hauptstelle beim Plato de Republ. III. p. 399. mit J. H. Schulzens Commentar in seiner Historia medicinae p. 191. ff. Nun entstanden die Bader der alten Welt, die **Jatraleipten**, die sich von den eigentlichen Aerzten trennten, und eben solchen Zwiespalt erregten als in neuer Zeit die Chirurgen mit den theoretischen Aerzten hatten. S. C. Sprengels **Geschichte der Arzneikunde** I, 280. 352. ff. Es wurde aber nun das Bad auch das dritte allgemeine Lebensbedürfniß, und Enthaltung vom täglichen Bad eine Art von Fasten und Casteiung des Leibes. Die Badewerkzeuge, Salbenflaschen, Schabeisen, Schwämme, Reibwerkzeuge, Mittel die haarichten Theile des Körpers zu glätten (ἀποτριχωτικοί) häufen sich ins unendliche und was unser Zeitalter zum Gebrauch der warmen Getränke, des Thees, Caffees u. s. w. für Geräthschaften ausgeklügelt hat, wird im Alterthume durch diesen Bade-apparat weit überwogen. Man denke, daß die einzige Stadt Pergamus durch die Fabriken der Bade-schabeisen, die in dieser **dem Aeskulap heiligen** Stadt (Sprengel I, 157.) am vorzüglichsten verfertigt wurden, große Reichthümer erwarb. S. zu Martial XIV, 51.

C) Aber nun trat auch mit der allgemeinen Verbreitung immer höherer Luxus und weichlichere Verfeinerung in dem Gebrauch der Bäder ein, der wie alle Ueppigkeit und Sinnenreiz in der Herrscherstadt an der Tiber, wohin alle Reichthümer und Laster der unterjochten Welt zusammenflossen, in den Thermis unter den Kaisern den höchsten Gipfel erreichte. Man lese nur die Parallele bey Seneca im 86. Briefe und die erschöpfenden Collectanem bei Lipsius de magnitudine Rom. III, 8. vergl. Gibbon's History of the Decline of the R. Emp. T, V. p. 285. *ed. Loudin.* Selbst die bildende Kunst fröhnte dieser Weichlichkeit und Wollust in den Bädern. Hierher gehören die in jenen Zeiten so sehr vervielfältigten Hermaphroditenfiguren und wollüstigen Symplegmen, dergleichen die Dresdner Galerie zwei der vorzüglichsten aufstellt. — Es ist merkwürdig, daß durch die Licenz, welche bei den Bädern eingerissen war, das Baden selbst in zwei verschiedenen Zeitaltern verrufen wurde und in Abnahme kam. Die christliche Moral, durch die Ascetik jener ägyptischen Büßenden und Mönche verstärkt, mußte, als das Christenthum im römischen Reiche herrschend wurde, gegen die Bäder, wo sogar Männer und Frauen ohne Unterschied badeten (S. Banduri Antiquitates Constantinopolitanae p. 849. Baluze zu Cyprians Buch de velandis virginibus p. 369.) aufs strengste eifern und das sündhafte Salben und Baden nachdrücklich untersagen. Man vergleiche die Predigt des Joannes Chrysostomus ans Volk von Antiochien T. II. p. 149. *ed. Montf.* Und eben so geriethen die von der Geistlichkeit selbst im Mittelalter empfohlenen und geforderten Bäder durch die Ueppigkeit der Bademägde eben sowohl, als durch die Gefahr des dadurch verbreiteten Aussatzes in einen übeln Ruf, so daß selbst die Bader eine lange Zeit für unehrlich gehalten wurden. S. Sprengels

Geſchichte der Arzneikunde Th. II. S. 422. Th. I. S. 630. Das Wort Bagnio in ſeinen depravirten Bedeutungen giebt noch heute einen ſprechenden Beweis für dieſe Sache.

Vielleicht läßt ſich einmal nach dieſen erſten Umriſſen eine kritiſch-pragmatiſche Geſchichte der Bäder ausarbeiten und manchem Fehlgriff, den die neueſten Diätetiker und Aerzte bei der Empfehlung der Bäder (beſonders der kalten. S. des Grafen Carl Harrach treffende Anmerkung zu Good über Krankheiten der Gefängniſſe und Armenhäuſer, Wien 1798 S. 80. f.) nur zu oft verſchuldeten, an der Hand der Geſchichte ſelbſt begegnen.

Feuer und Waſſer bei Hochzeiten.

23.) Man wollte überhaupt bei feierlichen Heirathen durch die zwei Elemente, **Feuer und Waſſer**, womit der Bräutigam die Braut empfing, ſymboliſch die Theilnahme und Gemeinſchaft andeuten, die zwiſchen beiden Eheleuten ſtatt finden ſollte. Das Feuer wurde durch die Brautfackel verſinnbildet. Das Waſſer wurde entweder angeſpritzt, oder durch ein Fußbad mitgetheilt. Hierauf führt die uralte römiſche Sitte, welche am beſten Varro in einem Fragmente deutet, das uns Servius zu Virgil IV. Aen. 104 aufbewahrt hat: Aqua et igni mariti vxores accipiebant. Vnde et hodie faces praelucent et aqua petita de puro fonte per puerum felicissimum vel puellam, quae interest nuptiis, de qua solebant *nubentibus pedes lauari.* Vergl. Feſtus s. v. *aqua* und *fax.* Die Redensart aqua et igne accipere kömmt auch bei Scävola in den Pandekten von der Verheirathung vor. S. Cujacius Observatt. XI. c. 2. Dieſe und andere Stellen hat Gruyen mit vieler Beleſenheit geſammelt, in ſeiner gründlichen Schrift de vxore Romana c. 4. p. 135. ff. Daher machts auch Plutarch zu einer eigenen philologiſchen Aufgabe in ſeinen Quaestionibus Romanis διὰ τί τὰς γα-

μαμένη ἅπτεσθαι πυρὸς καὶ ὕδατος κελεύσει p. 263. E oder T. II. p. 79. *Wyttenb.* Die Antwort wird auf mancherlei Weise gegeben. Das κοινωνητὸν ἁπάσης τύχης möchte wohl die richtigste seyn. Gegenüber steht das furchtbare aqua et igne interdicere. Der hierher gehörige Gebrauch fand ohnstreitig auch bei den ältesten Griechen statt und auch davon finden sich eine Menge Spuren, so daß Valerius Flaccus in seinen Argonauticis VIII 246. wo er die Vermählung Jasons mit Medea beschreibt, und den Pollux als Paranymphios dabei einführt

— ignem Pollux vndamque ingalem.
Praetulit —

keineswegs bloß die römische Sitte vor Augen gehabt, sondern als ein sehr gelehrter Dichter wohl gewußt hat, daß dieß auch griechisch sei. Daß auch bei den Griechen das Wasser zum Brautbade mit besonderer Feierlichkeit und von besonders dazu erwählten Personen geholt worden sei, würde allein schon aus dem Umstand hervorgehn, daß man auf die Grabmäler der unverheirathet verstorbenen die Bildsäule eines Knaben stellte, der einen Wasserkrug trug, welches aus einer Rede des Demosthenes gegen den Leochares p. 1086, 15. 1089, 23. *Reisk.* ganz unbezweifelt hervorgeht. Ein solcher Knabe hieß λουτροφόρος. Es gab aber auch Mädchen, die λουτροφόροι hießen nach Pollux III, 43. λουτρὰ τις καμίζουσα, λουτροφόρος, wobei Kühn sehr richtig bemerkt, daß wohl das Bad für den Bräutigam von einem Knaben, das für die Braut von einem Mädchen geholt wurde und daß beide λουτροφόροι genannt wurden. Die alten Grammatiker wissen viel davon zu erzählen. Doch ist niemand ausführlicher und lehrreicher, als Harpocrates s. v, λουτροφόρος καὶ λουτροφορεῖν. Da erfahren wir auch, daß der Knabe der nächste Verwandte des Bräutigams war, und das Wasser den Tag vor der Hochzeit geholt

werden mußte. Alles was darüber zu ſagen war, bringt H. Valois in den Anmerkungen zum Harpocration p. 120. *ed. Gronov.* bei, wo beſonders die Stelle aus Porphyrius de antro Nympharum bemerkenswerth iſt. Reiske im Index zum Demoſthenes p. 493. hat den Valois ſehr falſch verſtanden.

Schabeiſen, strigilis.

24) Der Gebrauch des Badeſchabeiſens (ξύστρα war das gewöhnliche Wort, στλεγγὶς das ungewöhnlicher und vornehmere ſ. Phrynichus Eclog. p. 130. *ed. Pauw.*) war doppelt, in den Gymnaſien, wo ſich die Athleten deſſelben bedienten, und in den Bädern. Von beiden Arten haben wir noch Denkmäler. Von der erſten Art, der athletiſchen, auf der alt griechiſchen Gemme des ſich ſelbſt ſchabenden ſogenannten Tydeus. S. Visconti zum Pio-Clementino T. III. p. 75. Fea zur *Storia delle arti.* T. I. p. 161. und an dem berühmten Athletentronk in der Dresdner Gallerie, als Beiwerk, in Beckers *Augusteum* Tafel XXXIV. Heft IV. p. 8. Von der andern Gattung iſt der äthiopiſche Sclave, der Oelflaſche und Schabeiſen zuſammen trägt, im *Pio-Clementino* T. III. tav. 35. und der Cyniker auf einem Relief in der Villa Albani, von Visconti abgebildet in der *Tavole aggiunte* zu jenem Band B. n. 5. Vergleicht man dieſe Denkmäler mit den zwei alten Striegeln die Mercurialis de art. Gymn. I, 8. p. 53. aus den Bädern Trajans ſehr deutlich abbildete, ſo erhellet daraus, daß der Griff des Schabeiſens überall ganz einfach, gerade und oft mit einer Röhre, durch welche das Oel herabträufelte, (daher auch ξύστρα beim Galenus S. die Stelle in Foeſius Oeconomia Hippocratis s. v. ξύστρα p. 442. und strigilis beim Celſus und Scribonius Largus S. Rhodius zu Scribonius XXXIX. p. 81. für eine kleine Röhre gebraucht wird, womit man Oel oder andere Sachen ins leiden-

de Ohr träufelte, ſonſt ἀπογχύστις genannt) verſehen geweſen, mithin gar wenig Aehnlichkeit mit dem gebogenen Griff des Inſtruments gehabt habe, das unſere Matrone hält. Zwar haben die Schabeiſen, welche du Choul in ſeiner Abhandlung *des Bains et antiques exercitations grecques et romaines* p. 8. und daraus Eſchenbach de unctionibus veterum p. 483 abgebildet hat, oben einen vollkommenen Ring, zum Eingreifen mit der Hand, allein auch dieſe Form weicht gänzlich von der unſrigen ab. Alle die, welche von dieſem Bade- und Schabinſtrument handelten, führen eine Stelle des Apulejus an, Florid. p. 346. *Elmenhorſt.* wo von der marktſchreieriſchen Parade des Hippias die Rede iſt, in welcher er alles, was er an ſich trug ſelbſt verfertigt zu haben behauptete: habebat honestam strigilecu-lam (ξυστίδα in der verkleinernden Form Pollux X, 62. mit Hemſterhuys Anmerkung p. 1220.) recta fastigiatione clausulae (clausula iſt der Griff und dieſem wird alſo eine geradauslaufende Spitze fastigiatio *recta* gegeben) flexa tubulatione ligulae. Das iſt das eigentliche Schabeiſen, welches aber auf beiden Seiten eingebogen einen Canal zum Oel bildete und übrigens, damit es die Glieder beſſer faſſe, gekrümmt war. Auch dieſe mahlende Stelle, die ſchon Gonſalez zu Petron c. 91. p. 147. gut erläutert hat, widerlegt vollkommen die Deutung unſers Inſtruments auf ein Schabeiſen.

25.) Der Zuſtand, wo man ſich des täglichen Bades enthielt, hieß bei den Römern Squalor und war ein Zeichen der Trauer oder demüthigen Supplication. Den Begriff, den der Britte mit ſeinem ekelhaften nasty verbindet, verband der Römer mit ſeinem illuvies. Die Conſumtion des in den Gymnaſien verbrauchten und abgeſchabten Oels muß außerordentlich groß geweſen ſeyn, da ein Gymnaſiarch bloß aus den zu ärzt-

lichem Gebrauch verkauften Schababgängen, nach dem Zeugnisse des Plinius XV, 4. s. 5. 80,000 Sestertien (gegen 3000 Thl.) lösen konnte. Es ist nämlich bekannt, daß die mit dem Schabeisen abgestreiften Ueberreste von Schweiß und Oel, strigmenta mit ihrem Kunstnahmen, häufig zu Umschlägen und als äußerlich zertheilende Mittel angewandt wurden. Die Hauptstelle ist beim Plinius XXVIII, 4. s. 13. Strigmenta molliunt, calefacunt, discutiunt, complent, sudore et oleo medecinam facientibus. In Verfolg bemerkt Plinius, daß man diesen Oel-schweiß aus den Bädern noch für kräftiger hielt, als aus den Gymnasien. Ja daß man sogar auch den Schmutz von den Wänden der Bäder abkratzte, weil man dieß Mittel gegen die Drüsen gebrauchte. Ohnstreitig gehörte auch dieß mit in die Receptirkunst der alten Jatraleipten oder Salbärzte und Bader, die dann wieder ihre Knechte, mediastinos, (seruum strigmenta e gymnasiis colligentem hat Valerius Maximus IX, 15. extr. 2.) dazu hatten. Wer auch nur einige Sclaven halten konnte, ließ sich von einem die Oelflasche und das Schabeisen, wie ers brauchte, mit ins Bad tragen. Denn daß übrigens in den Bädern selbst mehrere Schabeisen nach den verschiedenen Bedürfnissen da gewesen seyn mögen, läßt sich z. B. aus einem Fragment des Antyllus, welches neulich Matthäi in den XXI veterum et clarorum medicorum varis opusculis (Moskau 1808. in 4.) edirt hat, p. 291. schließen, wo schärfere Schabeisen, statt der stumpfen zum Gebrauch empfohlen werden, so daß die Haut davon blutrinstig werden müsse. Lucian im Lexiphanes c. 5. T. II. p. 323 hat gar eine ξύστραν ὀδοντωτήν. Die charakteristische Statue eines jungen Negersclaven, der Oelflasche und Striegel trägt, die Visconti im Pio-Clementino T. III. tav. XXXV. zuerst bekannt gemacht hat, zeigt uns einen solchen Sclaven, wie er den Herrn ins Bad

begleitete. Dergleichen Sclaven hießen λημυθοφόροι oder στλεγγεδολήκυθοι nach Pollux III, 154. Es fragt sich aber, ob dieser gemeint sei, wenn Artemidor Onirocr. I, 64. p. 91. *Reif.* λήκυθος καὶ ξυστρόφυλαξ neben einander setzt: daß von keinem Schabeisen-Etuis die Rede sei, wie es der lateinische Uebersetzer in Rigaults Ausgabe verstand, und daraus auch Schneider im Wörterbuch s. v. aufgenommen hat, bedarf kaum einer Erinnerung. Gonsales zu Petron c. 91. p. 147. beruft sich zwar bei dieser Erklärung (ξυστρόφυλαξ theca est, ubi seruantur strigiles) auf eine Abbildung, die Mercurialis p. 51. aus des Pietro Ligorio Papieren gegeben hat, wo allerdings in eine Art von Ring eine ganze Menge Strigeln aufgehangen zu sehen sind, und meint, dieß sei eben der xystrophylax, allein schon die Analogie der Sprache lehrt, daß es ξυστροφυλάκιον oder ξυστροφυλακεῖον heißen müßte. Es scheint also allerdings der Sclave oder Badeknecht darunter zu verstehen zu seyn, der die Strigeln im Bade eben so aufbewahrte, wie andere die Kleidungsstücke, die dann ἱματιαφύλακες hießen. Denn wer kennt nicht die im Alterthume so berüchtigten Badediebe fures balnearios, βαλανειοκλέπτας? S. zu Catull 33, 1. und zu Martial XII, 70. Bekannt ist es auch, daß es als ein Zeichen eines armen Wichtes galt, wer ein αὐτολήκυθος war, d. h. sich die Oelflasche und das Schabeisen selbst tragen mußte. Dieß in einer Rede des Demosthenes gegen den Coron p. 1261. f. vorkommende Wort wird von Harpocration, Pollux X, 62. und den Commentatoren hinlänglich erklärt.

Die Ehe durch den Ackerbau gestiftet und geheiligt. Die bindende Juno (Ζυγία).

Dritter Excurs.

26.) A.) In Athen knüpfte sich die **Weihe der Ehe**, die in Samos und Argos durch die Juno τελεία repräsentirt wurde,

an die Erfindung des Ackerbaues durch den aus der Fremde eingewanderten Erechtheus. Die Fabel drückt dieß so aus: Während seiner Regierung kam Demeter, Ceres, die sicilische Getraidemutter, zum Celeus nach Eleusis, und lehrte da das Korn (die vielleicht auch hier schon wildwachsende Gerste, Theophrast. Hist. Plant. VIII, 8. Heyne *frugum satiuarum origines* in den *Opusculis* T. I. p. 368.) durch den Ackerbau vermehren und veredeln. Nicht an die Eleusinien, sondern an die auch zu Eleusis gefeierten **Thesmophorien** band Erechtheus die Heiligkeit des Ackerbaues. Nur verheirathete, unbescholtene Frauen durften das Fest in höchster Keuschheit begehen, und so war selbst schon durch die Einsetzung dieses Festes der Ehestand mit dem Ackerbau unzertrennlich verknüpft. Beim Zug nach Eleusis (ἄνοδος) trugen die **erlesenen** Frauen die alten Satzungs-Tafeln nebst andern Heiligthümern auf dem Kopfe (daher der Name des Festes **Thesmophoria**) Schol. zu Theocrit. IV, 25. Es war das Häuslichkeits- und Ackerbaufest, wie die drei heiligen Pflügerproben beweisen (Plut. Praecept. Conj. p. 144. B. T. I. p. 366. *Wytt.*) und wurde eben daher im Gegensatz der Eleusinien und anderer Männerfeste **nur** von Weibern begangen. Von der Stiftung des Ackerbaues ging in Athen überhaupt alles aus. S. die Hauptstelle beim Isocrates im Panegyr. p. 59, ff. Lang. Aber die Thesmophorien, als das eigentliche im Herbst zur Aussaat gefeierte Ackerfest, waren älter als die Eleusinischen Weihen. Diese wurden erst von den Eumolpiden aus den Orphischen oder Samothrazischen Mysterien entlehnt, und mit der Attischen Ceresfabel, welche die *initia humanitatis* (Cic. II. de Legg. 14.) dramatisch darstellte, verschmolzen. Der Vereinigungspunkt ist der hartnäckige Kampf der Eleusinier mit

den Athenern, des Eumolpus, dessen Familie stets die Vorsteherschaft in den Mysterien in sich vererbte (Schol. zu Sophocles Oedip. Colon. 1106.) mit Erechtheus II. S. Pausan. I, 38. p. 135. f. *Histoire des premiers tems de la Grèce par* Clavier T. I, p. 124. Schon hieraus erhellet, wie unstatthaft die schon bei den Kirchenvätern oft vorkommende Verwechslung beider Feste ist. S. St. Croix über die Mysterien p. 238. Die Thesmophorien wurden unter allerley Abänderungen, doch stets nur von den verheirathetem Frauen, in Sicilien (Diod. V, 4.) und fast in allen griechischen Staaten gefeiert. Sie waren auch die durch den Frevel des Clodius so bekannt gewordenen sacra operantea der Bona Dea in Rom. Alles hieher gehörige hat der scharfsinnige du Theil in seiner, die zwei Hauptquellen, die Thesmophoriazusen des Aristophanes und den Hymnus des Callimachus auf die Ceres einleitenden, Abhandlung über die Thesmophorien in den *Memoires de l'Acad. d. Inscript.* T. XXXIX. p. 203—236. gut zusammengestellt.

B.) Alles kam bei der Erfindung des Ackerbaues auf die zwei Punkte an, auf die Pflugschaar und auf die Vorspann der Ochsen. Durch beide gebietet der Verstand der Masse. Das Vorzüglichste blieb das Einspannen der Pflugstiere. Daher erzählte Phylarchos, Bacchus-Osiris (s. zu Tibull. I, 7. 29.) habe aus Indien zwei Stiere nach Aegypten gebracht bei Plutarch de Is. et Os. c. 29. T. II., 484. *Wytt.* oder p. 362. B. Aus Aegypten (oder Phönizien S. Bailly *Essai sur la fable* T. I. p. 212.) brachte es der Ankömmling Erechtheus nach Attica. Dort wurde aber dafür ein eigener Name eines Eleusinischen Königsohns erdichtet, der Triptolemus, (schon der Name,

vom dreimal umackern, τρὶς πολεῖ, giebt den Ursprung dieses bloß mythischen Namens Goguet *Origine des Loix*. T. II. p. 185. Vasengemälde II. 193.) den Ceres zum Apostel des Ackerbaues weihet und aussendet (Cicero Verr. V. 72.). Derselbe heißt nun auch in den alten attischen Mythen der Vater Ochsenspanner, Βουζύγης, zum sichern Beweiß, daß dieß Einspannen die wichtigste Handlung dabei war. S. Hesychius s. v Βουζύγης. T. I. c. 748. (vergl. Aeschylus Prom. V. 462. Sophocles Antig. 350. Bion bei Stobaeus I. 244. *Heer.* woraus man sieht, wie hoch dieß Bändigen des Stieres unter dem Pflug angerechnet wurde,) aus welchem die spätere Fabel einen eigenen attischen Heros erschuf, dessen Andenken sich auch stets in Eleusis erhielt, wo die Wärter der dort für immer ernährten heiligen Pflugstiere auch Βουζύγαι hießen. S. Abresch in den *Miscell. Observatt.* T. V. P. III. p. 81.

C.) Dieser Buzyges gilt nun auch in den ältesten Ueberlieferungen als der früheste Gesetzgeber, zu dessen Satzungen später erst Draco den Commentar gemacht habe. S. Petitus de LL. Att. p. 68, mit Wesselings Anmerkung, und die von Richter zu Fabricius *Bibl. Gr.* T. II. p. 22. not. 35. citirten Stellen. Seine 3 Hauptsatzungen kennen wir aus einem Fragment des Hermippus von den Gesetzgebern bei Porphyrius π. ἀπ. IV, 22. p. 378. Rhoer. Sie hießen: **Ehre die Eltern; Erfreue die Götter mit den Erstlingen der Früchte; Verletze den Pflugstier nicht.** Auch die zwei letztern zweckten unmittelbar auf die Heiligung des Ackerbaues ab. Kein Opfer durfte ohne die geröstete Gerste, οὐλοχυταί, wär' es auch nur zwischen den Hörnern des Opferthieres, dargebracht

werden (ἀπάρχεσθαι, mactare). Alles Schlachten wurde dadurch zu einer Opferhandlung, und kein Thier durfte zum Verspeisen geschlachtet werden, ohne daß es durch die geröstete Gerste erst zum Opferthiere (ἱερεῖον) geweiht wurde. Ferner: der Pflugstier mußte unverletzlich seyn. Aelian. V. Hist. V, 14. mit den Anmerkungen, Varro de R. R. II, 5. Petitus de LL. Att. V, 3. p. 491. s. *Wess.* Diese, von Indien und Aegypten, der ältesten Wiege des Ackerbaues, abstammende Sitte sicherte das nützlichste Hausthier vor dem rohen Ochsenfras (βουφαγία) der rohen Menschen, die wohl gar dem lebenden Thiere das Fleisch ausschnitten. S. Danz **Geschichte der menschlichen Nahrungsmittel** S. 120. Um dennoch das Stieropfer, welches überall das feierlichste war, zu rechtfertigen, wurde ein eigenes Fest, **der Stiermord**, βουφόνια oder Διιπόλια gefeiert, wo sich der, welcher den Stier geschlagen hatte, flüchten, und das Beil stecken lassen mußte, dem dann ein eigener Proceß gemacht wurde. Pausan. I, 24. p. 91. 28. p. 110. Gute Collectaneen hierüber hat schon Lud. Nonnius *de re cibaria* II, 1. p. 180. ff. gegeben. Noch ist das angeklagte Mordbeil auf den Münzen der Insel Tenodos zu sehen. S. Eckhel D. N. V. T. II. p. 499.

D.) Das dritte Gesetz des Buzyges: **ehre Vater und Mutter**, hieng aufs genaueste mit dem Ackerbau zusammen. Es galt nur den ebenbürtigen Bürgerkindern, und nur um diese, γνησίους, zu erzeugen, und so **das Geschlecht** unsterblich zu erhalten (Dionys. Halic. *Rhetoric.* T. V, p. 236. *Reisk.*) vermählte sich der Athener ἐπ' ἀρότῳ παίδων γνησίων, wie es dort heißt in Lucians Timon c. 17. Denn nur in diesem geheiligten Ehe-

verhältniß findet die wahre Pietät statt, wozu der Grieche das eigenthümliche Wort τοργή hatte. S. Plutarch. Ερωτικ. p. 767. D. T. IV, 76. *Wytt.* Die Ehe selbst wurde also durch den Ackerbau vielfach symbolisirt. Man dachte sich das Ehepaar als ein Gespann jener heiligen, zum wichtigsten Geschäfte des Lebens, zur Bestellung des Ackers, mit einander verbunde nen Zugthiere. Denn da der Pflugstier zu den unverletzlichsten Dingen gehörte: so konnte schon darum dieß Bild damals nichts Anstößiges haben. Vielmehr erinnerte jedes vom Pflug und Gespann entlehnte Bild an die Thesmophorien und die heiligsten Stiftungen der Vorwelt. Nun gieng dieß auch in die gemeine Sprache über. Da das Querholz, woran die Pflugstiere gespannt wurden, ζυγός (bei den Römern iugum davon abgeleitet Lenneps *Etym.* p. 308.) genannt wurde, so hieß nun auch die Ehe selbst ein **Zwiegespann**, coniugium, und σύζυξ, ὁμόζυξ im Griechischen, coniux im Lateinischen, der Gatte. Das Bild gab freilich auch wohl zu allerlei scherzhaften Vergleichungen Anlaß, wie etwa in des Plautus Aulularia II, 2. 51. Asinaria V, 2. 23. allein es blieb an sich edel, und es diente zum Ausdruck der zärtlichsten Gesinnung, wenn sich zwei Liebende ἴσῳ ζυγῷ liebten, wie dort beim Theocrit XII, 15. oder wenn man in einem Hochzeitgedichte zurief, wie dort Martial IV, 14. „Tamque pari semper sit Venus aequa iugo." Man muß, um das Bild ganz zu verstehen, sich die Art des Einspannens vorstellen, vermittelst eines ledernen Riemens (ζυγόδεσμον,) womit das Joch der Ochsen an die Deichsel des Pfluges festgebunden wurde, so daß das Zugthier an der Deichsel, nicht wie bei uns, an Strängen, zieht. Man sehe die Abbildung nach einem Relief im Pallaste Barberini bei Scheffer de re vehiculari I, 11. p. 123.

Uebrigens verbanne man doch ja den niedrigen Begriff, den wir mit dem deutschen Worte Joch verbinden. Wort und Begriff erhielten unsere, sich lange genug dagegen sträubenden Vorfahren von den alles unterjochenden Römern, die, was sie als derbe Ackersleute erst zur Bestrafung böser Knechte (furciferi) brauchten, nun auch als Symbol der Unterwürfigkeit („sub iugum mittere") anwandten. S. Lipsius de Cruce III, 1. p. 1193. ff. *Opp.* Selbst in jenen Stellen des Horaz Od. I, 33. 11. III, 9. 18. wo der Venus ein ehernes Joch zum Verein der Liebenden gegeben wird, schimmert schon etwas römische Härte durch.

E.) Als Juno durch ganz Griechenland als Ehemutter die allgemeinste Verehrung erhielt, huldigten ihr auch die Athener in dieser Rücksicht. Aber sie erhielt nun auch mit Hinsicht auf das Zusammenspannen des Ehepaares ein eigenes Beiwort der Jochenden, Bindenden, Ζυγία. Pollux III, 38. „Cui vincla iugalia curae" Virgil IV. Aen. 59. So erklären es selbst die Griechen, z. B. der Verfasser der Rhetorik in den Schriften des Dionysius von Halicarnaß p. 235. T. V. *Opp.* ζυγία, ἀπὸ τοῦ ζευγνύναι τὸ θῆλυ τῷ ἄῤῥενι. Vergl. das Bruchstück aus einer Rede des Musonius: ob ein Philosoph heirathen dürfe, in Stobäus Eclogis. Serm. LXV. p. 411, 44. Der gelehrte Apulejus läßt die Psyche zur Juno betend rufen „quam cunctus Oriens *Zygiam* veneratur, et omnis occidens Lucinam appellat" *Met.* VI. p. 112, 21. *Pric.* woraus man schließen sollte, daß die symbolische Vorstellung des Ehejoches orientalisch gewesen. Allein es steht hier dem Orient bloß Hesperien oder Italien entgegen. In Rom benannte man die Juno mit dem Zunamen

Jugalis. Die nach Gyraldus Synt. III. p. 114. *Opp.* aus Servius zur Aeneide IV, 16. in allen gewöhnlichen Compendien fortgepflanzte Meinung, als sei wirklich beim Altar der Juno im Vicus Jugarius den angehenden Eheleuten ein Joch symbolisch aufgelegt worden, ist eben so lächerlich, als unbewiesen. Auch hat sie schon B. Brisson in der gründlichsten Schrift, die wir über die römischen Hochzeiten besitzen, de ritu nuptiarum p. 48. als ein Scholiasten-mährchen verworfen. Aber die Juno Cinxia, die wir aus Festus p. 79. kennen, war ohnstreitig mit der Jugalis einerlei. Man hat sie mit der Diana Ἀνειζυγος S. Spanheim zu Callim. p. 38. verglichen. Aber diese gehört eher zur Juno Lucina. Es gab mancherlei Bänder und Gürtel bei der Hochzeit, welche der Cinxia geweiht waren. Man denke nur an die flava vincula, die Amor dort beim Tibull. II, 2. 18. bringt, und die Passeri auf so vielen alten Vasen erblickt.

27.) Das Wort πίναξ wird ganz eigentlich für astrologische Calender- und Planetentafeln gebraucht und daraus entsteht, was Plutarch in Romul. c. II. p. 112. *Leopold.* τὸν περὶ τὸν πίνακα μῦθον nennt, welches J. Scaliger zum Anfange des zweiten Buchs des Manilius p. 99. *ed. Argentor.* sehr gelehrt erläutert hat. Vergl. Saumaise de anno clim. p. 53. f. Da nun diese Tafeln an Wänden und Pfeilern angeheftet wurden, so hießen sie auch παραπήγματα, woher Vitruv IX, 6. 3. parapegmatorum disciplinas die astronomischen Wissenschaften überhaupt nennt, vergl. Schneider in der Anmerkung p. 209. ff. Wort und Sache hat Saumaise ad Solin. p. 521. am besten erläutert und Tunstall ad Midletonum p. 128. das Wort dem

Cicero ad Att. V, 14. mit Recht vindicirt, wo παράπηγμα ἐνιαύσιον einen wahren Almanach, Sternkalender auf ein Jahr bezeichnet, vergl. Menage zu Diogenes IX, 48. Kein scientifischer Unterricht wurde öfterer durch Tafeln öffentlich ausgestellt und mitgetheilt, als der astronomische und astrologische. Daher die Bedeutung der Worte παραπηγνύω und παράπηγμα für bemerken, belehren, weil dergleichen angeheftete Tafeln den tiefsten Eindruck hinterließen und man damals, wo des Geschriebenen noch weit weniger war, besonders durch solche Tafeln in Metall und andern Stoffen (vergl. Wolfs Prolegg. ad Hom. p. LXXII.) zu lehren suchte. Casaubonus zu Persius V, 63. p. 162. und ihm nachsprechend Fabrizius zu Sext. Empir. Moth. I, 10. p. 263. und neue Lexikographen leiten diese Bedeutung vom Anpflanzen junger Schößlinge, die in die Erde gesteckt werden, ab. Allerdings scheint die Stelle Plutarchs de puer. educat. c. 7. p. 15. *ed. Schneid.* dieser Erklärungsweise günstig. Allein man kennt Plutarchs Sucht, durch Bilder zu sprechen und die Worte darnach zu beugen. So entlehnt er hier das Bild von Pfählen des Weinstocks und so wird παραπηγνύναι τὰς χάραξας bei den Geoponikern p. 368. 722. *ed. Niclas*, allerdings gebraucht. Jenes aber ist eine bloße Accommodation und noch oben drein, wie auch Schneider bemerkt zu jener Stelle Plutarchs, in einer sehr harten Metapher. Die wahre Ableitung des Begriffs von lehren, bemerken, in παράπηγμα, παραπηγνύναι sah schon Th. Gataker zu Antonin. IX, 3. p. 326. sehr richtig ein.

28.) Duae tabulae in vtroque poste defixae, quarum — altera Lunae cursum, stellarumque septem imagines pictas (habebat:) et qui dies boni, quique incom-

modi essent, distinguente bulla notabantur. Petron c. 30. p. 112. f. *Burm.* Man würde die Stelle ganz falsch verstehen, wenn man glaubte, Petron habe hier überhaupt über diesen astrologischen Plunder spotten wollen. Darin hatte damals das ganze römische Publikum vor dem aufgeblasenen Thoren Trimalchio nichts voraus. Nur die geschmacklose Art, wie sie hier einer andern Tafel, worin der lächerlichste Egoismus vorkommt, gegen über steht und durch die eingeschlagenen Buckeln (bullae) die gewöhnliche Thürverzierung nachahmt, bietet dem Spotte reichlichen Stoff dar. Es ist bekannt, daß die großen Tempelthüren im Alterthume unter andern dadurch eine Verzierung erhielten, daß die Nägel- und Schraubenköpfe, womit die einzelnen Theile zusammengeheftet wurden, künstliche Rosetten oder kleine Reliefs hatten. Daraus entstand überhaupt ein eigner Schmuck, daß man die Felder der Thürflügel, die gewöhnlich in Relief gearbeitete historische Sujets darstellten (argumenta), mit goldnen Buckeln einfaßte. Dies sind die bullae aureae in valvis, die Verres stahl beim Cicero Verr. IV, 53. Sie kommen auch auf alten Denkmälern vor, z. B. in dem Relief der Villa Negroni, das einen Neptunustempel vorstellt, in Fea's Ausgabe der Winckelmannischen Kunstgeschichte Storia T. III. tav. XVIII. Berühmt sind die Nägelköpfe an der Thüre des Pantheons, die Hirt in seiner *Baukunst nach den Grundsätzen der Alten*, Taf. XXXVIII. fig. 8. besonders abgebildet hat. Vergl. *die Baukunst* p. 188. In Caylus *Recueil* gehören mehrere verzierte und figurirte Nägelknöpfe gleichfalls zu diesen Thürverzierungen. z. B. T. V. pl. 106, 3—6. Nun liegt also die Großthuerei dieses geschmacklosen

Neu-reichen darin, daß er die aſtrologiſche Calenderbezeichnung zu einer Decoration der Thürpfoſte auf der einen Seite gemacht hat, ohngefähr ſo, wie Gilray in einem Spottbilde auf einen engliſchen Glückspilz, der ſeine Schätze in der Beraubung der armen Hindus gefunden hat, und alſo im engliſchen Sinne ein Nabob heißt, einen Lingam mit einer Inſchrift in Sanskrit über die Thüre ſeiner Villa in Kenſington ſetzen läßt.

Die
Aldobrandinische Hochzeit
von Seiten der Kunst betrachtet

von
Heinrich Meyer.

Aus den vorſtehenden gelehrten Unterſuchungen über das antike, unter dem Namen Aldobrandiniſche Hochzeit bekannte Gemälde, werden die Leſer bereits hinlänglich unterrichtet ſeyn, was das Ganze bedeutet und jede einzelne Figur, desgleichen von der Zeit, dem Ort und den Umſtänden der Auffindung. Der Verfaſſer dieſes Beitrags kann demnach füglich alles dasjenige was auf die gedachten Dinge Bezug hat übergehen; hingegen liegt ihm ob die Kunſtverdienſte des Monuments auseinander zu ſetzen, einiges über das techniſche Verfahren an demſelben mitzutheilen und Rechenſchaft zu geben, in welchem Zuſtand es ſich befindet. — Zuerſt alſo

Von der Erfindung.

Wünſchenswerth wäre es freilich geweſen in der Aldobrandiniſchen Hochzeit, die, wenn auch nur flüchtig behandelte Copie irgend eines berühmten griechiſchen Meiſterſtücks zu erſpähen, um auf ſolchem Wege dem uns noch mangelnden anſchaulichen Begriff von der beſſern Malerei der Alten wenigſtens etwas näher zu rücken: allein man wird ſich mit dieſer Hoffnung kaum noch ferner ſchmeicheln dürfen, da in der vorigen Abhandlung gezeigt worden, daß

darin verſchiedene den griechiſchen Sitten fremde Umſtände vorkommen. Demnach müßte auf allem Fall zugegeben werden, ein griechiſches Urbild ſei hier von dem ſpätern römiſchen oder zu Rom arbeitenden Maler, frei, wohl auch mit einigen Einmiſchungen nachgeahmt worden. Wenn aber nun das Werk von Seiten der Erfindung ohne alle weitere Rückſicht betrachtet wird, ſo erſcheint es rund abgeſchloſſen, in ſich vollendet, ohne Lücken oder Ueberfluß, und der Inhalt iſt im Allgemeinen durch ſich ſelbſt völlig klar ausgeſprochen, ſo daß die Vermuthung wichtiger Abweichungen vom Urſprünglichen viel an ihrer Wahrſcheinlichkeit einbüßt und man ſich, alle Umſtände wohl erwogen, doch endlich geneigt findet zu glauben, die etwa geſchehenen Abänderungen griffen in's Weſentliche nicht bedeutend ein und Zuſätze möchten bloß etwa in den Nebenwerken ſtatt gefunden haben. Denn fremde Einmiſchungen angenommen, ſo müßten ſolche mit ungewöhnlicher Kunſtkenntniß gemacht ſeyn, weil wie gedacht das Ganze in Betreff der Erfindung und man kann hinzuſetzen auch der Compoſition rund und abgeſchloſſen in ſich ſelbſt erſcheint.

Anordnung.

So nennt man in der Kunſtſprache theils die allgemeine Austheilung der Figuren auf dem Raume des Gemäldes, theils die den Figuren und ihren Gliedern angewieſenen kunſtgerechten Stellungen, die Verbindung der

Figuren zu Gruppen, der Gruppen zum Ganzen der Darstellung. Nun haben aber gestrenge Kunstrichter der Aldobrandinischen Hochzeit schon oft vorgeworfen „ihre Fi„guren seyen insgesamt in eine Reihe, auf dieselbe linie „des Plans hingestellt, welches weder malerisch, noch der „in der Kunst zu bezweckenden schönen Mannigfaltigkeit „zuträglich, noch auch an sich selbst natürlich sei: dergleichen Anordnung wäre wohl den Bedingungen eines Basreliefs angemessen, keineswegs aber in einem Gemälde zu „billigen." — Lieben Freunde! geschehe nur alles an seinem Ort und zu seiner Zeit. — Der Aldobrandinischen Hochzeit schadet es keineswegs, daß ihre Figuren ungefähr auf gleicher Planslinie stehen; wären solche nach gewöhnlichem Gebrauche mehr hinter einander verschoben, einige mehr in die Tiefe, andere mehr vorwärts gerückt, würde wohl darum die Handlung verständlicher oder die Gruppen gefälliger seyn? — Gewiß nicht! und darum sollte niemand sagen die Anordnung sei fehlerhaft, wenn sie auch bloß als Anordnung betrachtet, möglicher Weise vollkommener seyn könnte. Aber es giebt noch einen andern Gesichtspunkt, aus welchem die Anordnung der Figuren unsers Denkmals nicht allein vertheidigt werden kann, sondern sogar zweckmäßig erscheint. Es beliebe nämlich dem Kunstrichter nur, sich über gemeine Wirklichkeits-forderung zu erheben und dem Maler des Stücks etwas poetische Freiheit, oder mit andern Worten, Symbolik in seiner Darstellung zu erlau-

ben, alsdann wird ſich zeigen, daß derſelbe drei Abtheilungen einer Wohnung hat andeuten wollen und ſich eine Art von Durchſchnitt gedacht wo drei verſchiedene Scenen vorgehen, die kunſtmäßig in ein Ganzes verbunden ſind. Im äußern Raume nach dem Hof oder Garten zu, der auch durch Bäume hinreichend bezeichnet iſt, erſcheinen die drei Figuren, welche das Hochzeitlied ſingen und Opfer ſpenden; ſodann kommt das Hochzeitliche Gemach wo die Braut auf dem Bette ſitzt mit der Brautwerberin, Pronuba, Peitho, oder wie man die zuſprechende Figur ſonſt benennen will, nebſt der dritten Salbe Ausgießenden, und, dieſes Brautgemachs Abſonderung, von dem äußern Raum ſowohl als von dem Innern wo das Bad bereitet wird, iſt durch die beiden Pfeiler deutlich. Der Bräutigam, welcher feſtlich gekränzt noch außer dem Brautgemach ungeduldig auf den Augenblick harret da er eingelaſſen werden ſoll, hilft theils die verſchiedenen Gruppen mit muſterhafter Kunſt verbinden, theils iſt die ihm angewieſene Stelle, wie ohne Auslegung wird verſtanden werden, bedeutend in Beziehung auf ihn ſelbſt. Auf der andern Seite des Bildes iſt hingegen die Verbindung der Hauptfiguren im Brautgemach mit denen, die im innerſten Raume das Bad bereiten, durch die Figur welche Salbe ausgießt minder glücklich bewerkſtelligt. Das iſt, wenn der Verfaſſer dieſer Blätter nicht ſehr irrt, der Darſtellung wahrer Sinn, welcher die Anordnung des Ganzen vor allen denen, die an

dem heut zu Tage Ungewöhnlichen derſelben Anſtoß nehmen, rechtfertigen mag. — Prüft man nun jede Gruppe insbeſondere, ſo kann die aus dem Bräutigam, der Braut und der Zuſprecherin beſtehende für ganz vortrefflich angeordnet gelten; wie ſie denn auch bekanntlich von neuern Künſtlern ſehr oft und auf verſchiedene Weiſe nachgeahmt worden. Die Figuren welche mit dem Bade beſchäftigt ſind, bilden ebenfalls eine kunſtgerecht angeordnete Gruppe; die auf der entgegengeſetzten Seite, wo die Opferſpende geſchieht und das Brautlied geſungen wird, iſt in ihrer Zuſammenſtellung geringer anzuſchlagen, doch die Leyerſpielerin für ſich allein betrachtet gehört wohl ohne Widerrede unter die am zierlichſten geſtellten Figuren, die aus dem Alterthume auf uns gekommen ſind, und beinahe eben ſo großes Lob wird in gleicher Hinſicht der Figur des Bräutigams zukommen, deſſen Gebärde in hohem Grad maleriſch, mannigfaltig und voll Bewegung iſt, und deſſen Glieder mit unübertrefflicher Kunſt contraſtiren.

Zeichnung.

Das unbedeutendſte Kunſtjüngerlein, wenn es die Aldobrandiniſche Hochzeit ſehen oder gar nachahmen ſollte, wird ſich im erſten Falle des Tadels ſchwerlich enthalten, im andern aber wohl unfehlbar der Verbeſſerung unterfangen wollen; denn von allen den 10 Figuren dieſes Gemäldes iſt keine, der ſich in Gemäßheit der gangbaren an das

Kunstwerk geschehenden Forderungen nicht Vorwürfe machen ließen; unterdessen fehlte es dem Meister nicht an Kenntniß der menschlichen Gestalt, ja man kann behaupten er sei ein guter tüchtiger Zeichner gewesen, weil diejenigen Theile denen er Aufmerksamkeit schenken wollte ohne Ausnahme richtig gezeichnet sind. Aber das ganze Stück ist überhaupt flüchtig, oder nach der Kunstsprache zu reden, skizzenhaft behandelt, nur das zur Bedeutung Unentbehrliche sollte geschehen und eigentlich findet man keine fehlerhaften sondern bloß mangelhafte Stellen: der Styl der Formen ist übrigens zierlich, die Verhältnisse edel, der Charakter einer jeden Figur verschieden und sehr gut gehalten.

Ausdruck.

Könnte wegen der vorhin angezeigten Nachlässigkeiten in der Zeichnung noch gezweifelt werden, ob das antike Gemälde, von dem gehandelt wird, auch wirklich Arbeit eines guten Künstlers sey, so würden doch die vorzüglichen Verdienste des Ausdrucks der Figuren die Streitfrage allenfalls zum Vortheile des Monuments entscheiden. Die züchtige Scham im Gesichte der Braut, die ihre Wangen mit holder Röthe färbt; das ungeduldige Verlangen in der ganzen Figur des Bräutigams in seinen funkelnden Augen, dem etwas geöffneten Mund und den von der raschen Wendung des Haupts geschüttelten Locken, sind allerdings vortrefflich und man müßte bis zu den größten Meistern auf-

ſteigen, wenn aufgegeben wäre in Werken der neuern Kunſt gleichmäßig gelungene Gegenſtücke nachzuweiſen. Eben ſo viel Rühmliches als vom Brautpaar iſt auch von der Leyerſpielerin zu melden; ihr liebliches Geſicht voll Fröhlichkeit, kann nicht geiſtreicher, nicht lieblicher gedacht werden. Der Matrone, welche die Wärme des Bades prüft, iſt man hier ebenfalls Erwähnung ſchuldig, ihre Züge ſind zwar weniger zart, es herrſcht jedoch im Geſicht ſo wie in der Haltung der ganzen Figur ein würdiger Ernſt und beſonnene Ruhe, zu der ihr beygelegten Handlung ungemein paſſend.

Colorit.

Dieſe Eigenſchaft iſt an unſerm Denkmal in zweierlei Beziehungen zu betrachten: erſtlich in wie ferne der Meiſter deſſelben ſein eigenes Talent als Coloriſt beurkundet, und zweitens in Hinſicht auf die im allgemeinen beobachteten Regeln, welche vermuthlich der Malerei der Alten überhaupt werden gemein geweſen ſeyn. Betrachtet man alſo das Colorit der Aldobrandiniſchen Hochzeit in ſpezialer Beziehung auf die vom Meiſter derſelben beſeſſene Geſchicklichkeit in dieſem beſondern Theile der Kunſt, ſo verdient derſelbe allerdings den Ehrennamen eines guten Coloriſten, ſodann ſteht er nicht auf der hohen Stufe Wahrheit ähnlicher Naturnachahmung, wie etwa die beſten Meiſter der Venetianiſchen Schule; doch iſt die Carnation

durchgänggig heiter, auch nach Beſchaffenheit des Charakters der Figuren richtig abwechſelnd im Ton. Vom Zärtlichſten bis zum Kräftigſten hat er alle Nuanzen deſſelben in ſeiner Gewalt. Unter der Rubrik des Ausdrucks wurde oben ſchon lobend erwähnt, wie züchtige Schaam die Wange der Braut röthet, und dieſer Umſtand wäre allein genug die gute Beſchaffenheit des Colorits außer Zweifel zu ſetzen; kunſtliebende Leſer aber, welche noch genauer darüber unterrichtet zu ſeyn wünſchen, können einen ziemlich deutlichen Begriff erhalten, wenn ſie ſich die Farbengebung im Geſicht der Braut etwa ſo denken wollen wie an einem von den zarten Köpfen des Guido Reni, worin der grauliche Silberton nicht zu ſehr vorwaltet. Die Zuſprecherin ſo wie das Mädchen, welches an dem Dreifuß ſtehend die Opferſpende eingießt, laſſen ſich in Betracht ihrer blühenden Tinten etwa mit Figuren in Gemälden des Fr. Albani vergleichen; das Mädchen, jünger und zärter, iſt jedoch etwas heller gehalten als die Zuſprecherin. Die Figur welche auf der Leyer ſpielt, (eine niedliche rundwangige lebhafte Brunette), hat vermöge des ihr beigelegten Charakters etwas höhere und abwechſelndere Fleiſchfarben erhalten; eben ſo ſchicklich ſcheint auch der ruhig neben ihr ſtehenden Figur mit der Krone urſprünglich ein blaßer Ton mitgetheilt. Die Matrone auf der andern Seite des Bildes, welche das Waſſer zum Bade prüft, zeigt ein ſehr kräftiges Colorit; die nackenden Theile an der Figur wel-

che Salbe in die Muſchel gießt, fallen in einen geſunden ein wenig bräunlichen Ton, als wäre dieſelbe entblößt der Luft und der Sonne viel ausgeſetzt geweſen. Stark rothbraun iſt endlich die Carnation des Bräutigams, mehr geſättigt als ein neuerer Maler ſich ſolches möchte erlaubt haben: doch man bedenke, daß die Farbe griechiſcher Jünglinge die viel gerungen, gelaufen, ſich täglich gebadet, geſalbt hatten, auch übrigens nicht mit ſo ängſtlich verhüllenden Kleidern angethan waren wie wir, wohl etwas reifere Farben haben mochten als gegenwärtig natürlich ſcheint.

Die von den Alten in Hinſicht auf das Colorit befolgten Regeln, weichen, wofern es erlaubt iſt nach dieſem einen Bilde zu urtheilen, in weſentlichen Stücken von denen der Neuern ab. Ein vorurtheilsfreier Beſchauer wird von dem heitern fröhlichen Spiel der Farben auf das freundlichſte angeſprochen, ſie erſcheinen durchaus munter in reinem ungeſchwächten Zuſtande oder in gefälligen Miſchungen, ſtehen harmoniſch, niemals grell abſtechend neben einander und theilen ſich durch Widerſcheine mit, auch findet ſich das Mittel eines im Ganzen herrſchenden Tones angewendet, um noch mehrere Uebereinſtimmung zu erzielen und hier fällt dieſer Ton in's Violette; man kann aber aus guten Gründen muthmaßen, ſolcher werde in andern Werken nach Beſchaffenheit des Gegenſtandes mannigfaltig abgewechſelt worden ſeyn und die Harmonie der übrigen Farben ihm jedesmal entſprochen haben. Ein Um-

Aus den vorſtehenden gelehrten Unterſuchungen über das antike, unter dem Namen Aldobrandiniſche Hochzeit bekannte Gemälde, werden die Leſer bereits hinlänglich unterrichtet ſeyn, was das Ganze bedeutet und jede einzelne Figur, desgleichen von der Zeit, dem Ort und den Umſtänden der Auffindung. Der Verfaſſer dieſes Beitrags kann demnach füglich alles dasjenige was auf die gedachten Dinge Bezug hat übergehen; hingegen liegt ihm ob die Kunſtverdienſte des Monuments auseinander zu ſetzen, einiges über das techniſche Verfahren an demſelben mitzutheilen und Rechenſchaft zu geben, in welchem Zuſtand es ſich befindet. — Zuerſt alſo

Von der Erfindung.

Wünſchenswerth wäre es freilich geweſen in der Aldobrandiniſchen Hochzeit, die, wenn auch nur flüchtig behandelte Copie irgend eines berühmten griechiſchen Meiſterſtücks zu erſpähen, um auf ſolchem Wege dem uns noch mangelnden anſchaulichen Begriff von der beſſern Malerei der Alten wenigſtens etwas näher zu rücken: allein man wird ſich mit dieſer Hoffnung kaum noch ferner ſchmeicheln dürfen, da in der vorigen Abhandlung gezeigt worden, daß

darin verſchiedene den griechiſchen Sitten fremde Umſtände vorkommen. Demnach müßte auf allem Fall zugegeben werden, ein griechiſches Urbild ſei hier von dem ſpätern römiſchen oder zu Rom arbeitenden Maler, frei, wohl auch mit einigen Einmiſchungen nachgeahmt worden. Wenn aber nun das Werk von Seiten der Erfindung ohne alle weitere Rückſicht betrachtet wird, ſo erſcheint es rund abgeſchloſſen, in ſich vollendet, ohne Lücken oder Ueberfluß, und der Inhalt iſt im Allgemeinen durch ſich ſelbſt völlig klar ausgeſprochen, ſo daß die Vermuthung wichtiger Abweichungen vom Urſprünglichen viel an ihrer Wahrſcheinlichkeit einbüßt und man ſich, alle Umſtände wohl erwogen, doch endlich geneigt findet zu glauben, die etwa geſchehenen Abänderungen greifen in's Weſentliche nicht bedeutend ein und Zuſätze möchten bloß etwa in den Nebenwerken ſtatt gefunden haben. Denn fremde Einmiſchungen angenommen, ſo müßten ſolche mit ungewöhnlicher Kunſtkenntniß gemacht ſeyn, weil wie gedacht das Ganze in Betreff der Erfindung und man kann hinzuſetzen auch der Compoſition rund und abgeſchloſſen in ſich ſelbſt erſcheint.

Anordnung.

So nennt man in der Kunſtſprache theils die allgemeine Austheilung der Figuren auf dem Raume des Gemäldes, theils die den Figuren und ihren Gliedern angewieſenen kunſtgerechten Stellungen, die Verbindung der

Figuren zu Gruppen, der Gruppen zum Ganzen der Darstellung. Nun haben aber gestrenge Kunstrichter der Aldobrandinischen Hochzeit schon oft vorgeworfen „ihre Fi„guren seyen insgesamt in eine Reihe, auf dieselbe Linie „des Plans hingestellt, welches weder malerisch, noch der „in der Kunst zu bezweckenden schönen Mannigfaltigkeit „zuträglich, noch auch an sich selbst natürlich sei: dergleichen Anordnung wäre wohl den Bedingungen eines Basreliefs angemessen, keineswegs aber in einem Gemälde zu „billigen." — Lieben Freunde! geschehe nur alles an seinem Ort und zu seiner Zeit. — Der Aldobrandinischen Hochzeit schadet es keineswegs, daß ihre Figuren ungefähr auf gleicher Planslinie stehen; wären solche nach gewöhnlichem Gebrauche mehr hinter einander verschoben, einige mehr in die Tiefe, andere mehr vorwärts gerückt, würde wohl darum die Handlung verständlicher oder die Gruppen gefälliger seyn? — Gewiß nicht! und darum sollte niemand sagen die Anordnung sei fehlerhaft, wenn sie auch bloß als Anordnung betrachtet, möglicher Weise vollkommener seyn könnte. Aber es giebt noch einen andern Gesichtspunkt, aus welchem die Anordnung der Figuren unsers Denkmals nicht allein vertheidigt werden kann, sondern sogar zweckmäßig erscheint. Es beliebe nämlich dem Kunstrichter nur, sich über gemeine Wirklichkeits-forderung zu erheben und dem Maler des Stücks etwas poetische Freiheit, oder mit andern Worten, Symbolik in seiner Darstellung zu erlau-

ben, alsdann wird sich zeigen, daß derselbe drei Abtheilungen einer Wohnung hat andeuten wollen und sich eine Art von Durchschnitt gedacht wo drei verschiedene Scenen vorgehen, die kunstmäßig in ein Ganzes verbunden sind. Im äußern Raume nach dem Hof oder Garten zu, der auch durch Bäume hinreichend bezeichnet ist, erscheinen die drei Figuren, welche das Hochzeitlied singen und Opfer spenden; sodann kommt das Hochzeitliche Gemach wo die Braut auf dem Bette sitzt mit der Brautwerberin, Pronuba, Peitho, oder wie man die zusprechende Figur sonst benennen will, nebst der dritten Salbe Ausgießenden, und, dieses Brautgemachs Absonderung, von dem äußern Raum sowohl als von dem Innern wo das Bad bereitet wird, ist durch die beiden Pfeiler deutlich. Der Bräutigam, welcher festlich gekränzt noch außer dem Brautgemach ungeduldig auf den Augenblick harret da er eingelassen werden soll, hilft theils die verschiedenen Gruppen mit musterhafter Kunst verbinden, theils ist die ihm angewiesene Stelle, wie ohne Auslegung wird verstanden werden, bedeutend in Beziehung auf ihn selbst. Auf der andern Seite des Bildes ist hingegen die Verbindung der Hauptfiguren im Brautgemach mit denen, die im innersten Raume das Bad bereiten, durch die Figur welche Salbe ausgießt minder glücklich bewerkstelligt. Das ist, wenn der Verfasser dieser Blätter nicht sehr irrt, der Darstellung wahrer Sinn, welcher die Anordnung des Ganzen vor allen denen, die an

dem heut zu Tage Ungewöhnlichen derſelben Anſtoß nehmen, rechtfertigen mag. — Prüft man nun jede Gruppe insbeſondere, ſo kann die aus dem Bräutigam, der Braut und der Zuſprecherin beſtehende für ganz vortrefflich angeordnet gelten; wie ſie denn auch bekanntlich von neuern Künſtlern ſehr oft und auf verſchiedene Weiſe nachgeahmt worden. Die Figuren welche mit dem Bade beſchäftigt ſind, bilden ebenfalls eine kunſtgerecht angeordnete Gruppe; die auf der entgegengeſetzten Seite, wo die Opferſpende geſchieht und das Brautlied geſungen wird, iſt in ihrer Zuſammenſtellung geringer anzuſchlagen, doch die Leyerſpielerin für ſich allein betrachtet gehört wohl ohne Widerrede unter die am zierlichſten geſtellten Figuren, die aus dem Alterthume auf uns gekommen ſind, und beinahe eben ſo großes Lob wird in gleicher Hinſicht der Figur des Bräutigams zukommen, deſſen Gebärde in hohem Grad maleriſch, mannigfaltig und voll Bewegung iſt, und deſſen Glieder mit unübertrefflicher Kunſt contraſtiren.

Zeichnung.

Das unbedeutendſte Kunſtjüngerlein, wenn es die Aldobrandiniſche Hochzeit ſehen oder gar nachahmen ſollte, wird ſich im erſten Falle des Tadels ſchwerlich enthalten, im andern aber wohl unfehlbar der Verbeſſerung unterfangen wollen; denn von allen den 10 Figuren dieſes Gemäldes iſt keine, der ſich in Gemäßheit der gangbaren an das

Kunſtwerk geſchehenden Forderungen nicht Vorwürfe machen ließen; unterdeſſen fehlte es dem Meiſter nicht an Kenntniß der menſchlichen Geſtalt, ja man kann behaupten er ſei ein guter tüchtiger Zeichner geweſen, weil diejenigen Theile denen er Aufmerkſamkeit ſchenken wollte ohne Ausnahme richtig gezeichnet ſind. Aber das ganze Stück iſt überhaupt flüchtig, oder nach der Kunſtſprache zu reden, ſkizzenhaft behandelt, nur das zur Bedeutung Unentbehrliche ſollte geſchehen und eigentlich findet man keine fehlerhaften ſondern bloß mangelhafte Stellen: der Styl der Formen iſt übrigens zierlich, die Verhältniſſe edel, der Charakter einer jeden Figur verſchieden und ſehr gut gehalten.

Ausdruck.

Könnte wegen der vorhin angezeigten Nachläſſigkeiten in der Zeichnung noch gezweifelt werden, ob das antike Gemälde, von dem gehandelt wird, auch wirklich Arbeit eines guten Künſtlers ſey, ſo würden doch die vorzüglichen Verdienſte des Ausdrucks der Figuren die Streitfrage allenfalls zum Vortheile des Monuments entſcheiden. Die züchtige Scham im Geſichte der Braut, die ihre Wangen mit holder Röthe färbt; das ungeduldige Verlangen in der ganzen Figur des Bräutigams in ſeinen funkelnden Augen, dem etwas geöffneten Mund und den von der raſchen Wendung des Haupts geſchüttelten Locken, ſind allerdings vortrefflich und man müßte bis zu den größten Meiſtern auf-

ſteigen, wenn aufgegeben wäre in Werken der neuern Kunſt gleichmäßig gelungene Gegenſtücke nachzuweiſen. Eben ſo viel Rühmliches als vom Brautpaar iſt auch von der Leyerſpielerin zu melden; ihr liebliches Geſicht voll Fröhlichkeit, kann nicht geiſtreicher, nicht lieblicher gedacht werden. Der Matrone, welche die Wärme des Bades prüft, iſt man hier ebenfalls Erwähnung ſchuldig, ihre Züge ſind zwar weniger zart, es herrſcht jedoch im Geſicht ſo wie in der Haltung der ganzen Figur ein würdiger Ernſt und beſonnene Ruhe, zu der ihr beygelegten Handlung ungemein paſſend.

Colorit.

Dieſe Eigenſchaft iſt an unſerm Denkmal in zweierlei Beziehungen zu betrachten: erſtlich in wie ferne der Meiſter deſſelben ſein eigenes Talent als Coloriſt beurkundet, und zweitens in Hinſicht auf die im allgemeinen beobachteten Regeln, welche vermuthlich der Malerei der Alten überhaupt werden gemein geweſen ſeyn. Betrachtet man alſo das Colorit der Aldobrandiniſchen Hochzeit in ſpezialer Beziehung auf die vom Meiſter derſelben beſeſſene Geſchicklichkeit in dieſem beſondern Theile der Kunſt, ſo verdient derſelbe allerdings den Ehrennamen eines guten Coloriſten, freilich ſteht er nicht auf der hohen Stufe Wahrheit ähnlicher Naturnachahmung, wie etwa die beſten Meiſter der Venetianiſchen Schule; doch iſt die Carnation

durchgänggig heiter, auch nach Beſchaffenheit des Charakters der Figuren richtig abwechſelnd im Ton. Vom Zärtlichſten bis zum Kräftigſten hat er alle Nuanzen deſſelben in ſeiner Gewalt. Unter der Rubrik des Ausdrucks wurde oben ſchon lobend erwähnt, wie züchtige Schaam die Wange der Braut röthet, und dieſer Umſtand wäre allein genug die gute Beſchaffenheit des Colorits außer Zweifel zu ſetzen; kunſtliebende Leſer aber, welche noch genauer darüber unterrichtet zu ſeyn wünſchen, können einen ziemlich deutlichen Begriff erhalten, wenn ſie ſich die Farbengebung im Geſicht der Braut etwa ſo denken wollen wie an einem von den zarten Köpfen des Guido Reni, worin der grauliche Silberton nicht zu ſehr vorwaltet. Die Zuſprecherin ſo wie das Mädchen, welches an dem Dreifuß ſtehend die Opferſpende eingießt, laſſen ſich in Betracht ihrer blühenden Tinten etwa mit Figuren in Gemälden des Fr. Albani vergleichen; das Mädchen, jünger und zärter, iſt jedoch etwas heller gehalten als die Zuſprecherin. Die Figur welche auf der Leyer ſpielt, (eine niedliche rundwangige lebhafte Brunette), hat vermöge des ihr beigelegten Charakters etwas höhere und abwechſelndere Fleiſchfarben erhalten; eben ſo ſchicklich ſcheint auch der ruhig neben ihr ſtehenden Figur mit der Krone urſprünglich ein blaßer Ton mitgetheilt. Die Matrone auf der andern Seite des Bildes, welche das Waſſer zum Bade prüft, zeigt ein ſehr kräftiges Colorit; die nackenden Theile an der Figur wel-

che Salbe in die Muſchel gießt, fallen in einen geſunden ein wenig bräunlichen Ton, als wäre dieſelbe entblößt der Luft und der Sonne viel ausgeſetzt geweſen. Stark rothbraun iſt endlich die Carnation des Bräutigams, mehr geſättigt als ein neuerer Maler ſich ſolches möchte erlaubt haben: doch man bedenke, daß die Farbe griechiſcher Jünglinge die viel gerungen, gelaufen, ſich täglich gebadet, geſalbt hatten, auch übrigens nicht mit ſo ängſtlich verhüllenden Kleidern angethan waren wie wir, wohl etwas reifere Farben haben mochten als gegenwärtig natürlich ſcheint.

Die von den Alten in Hinſicht auf das Colorit befolgten Regeln, weichen, wofern es erlaubt iſt nach dieſem einen Bilde zu urtheilen, in weſentlichen Stücken von denen der Neuern ab. Ein vorurtheilsfreier Beſchauer wird von dem heitern fröhlichen Spiel der Farben auf das freundlichſte angeſprochen, ſie erſcheinen durchaus munter in reinem ungeſchwächten Zuſtande oder in gefälligen Miſchungen, ſtehen harmoniſch, niemals grell abſtechend neben einander und theilen ſich durch Widerſcheine mit, auch findet ſich das Mittel eines im Ganzen herrſchenden Tones angewendet, um noch mehrere Uebereinſtimmung zu erzielen und hier fällt dieſer Ton in's Violette; man kann aber aus guten Gründen muthmaßen, ſolcher werde in andern Werken nach Beſchaffenheit des Gegenſtandes mannigfaltig abgewechſelt worden ſeyn und die Harmonie der übrigen Farben ihm jedesmal entſprochen haben. Ein Um-

stand, welcher die Malerei der Alten, in Betreff des von den Farben abhängenden Charakters der Bilder ungleich mannigfaltiger, gefälliger und auch bedeutsamer gemacht haben muß als es die Malerei der Neuern ist.

Bei genauer Beobachtung der Aldobrandinischen Hochzeit bemerkt man einen ungefähr zwei Zoll breiten Streifen, welcher an verschiedenen Stellen noch wohl erhalten unter dem Bilde herläuft, und ursprünglich dasselbe auf allen Seiten mag umgeben haben; dieser Streifen ist nach Art eines Regenbogens oder prismatischen Bildes mit verschiedenen in einander der Länge nach verlaufenden Farben gemalt und weil kein Grund vorhanden, ihn als einen bloß willkührlichen Zierrath zu betrachten, indem er weder sehr auffallende Wirkung thut noch an sich besondere Zierlichkeit hat, hingegen in Verhältniß der so eilfertigen Behandlung des ganzen Gemäldes den Künstler ansehnliche Mühe muß gekostet haben, ist man folglich zu der Vermuthung berechtigt, ein so sonderbares Nebenwerk werde nicht völlig unbedeutend da stehen; und, wäre es nicht gar möglich, daß dasselbe sich auf die Farbenharmonie des von ihm umgebenen Gemäldes bezöge? In solchem Fall würde der Meister, wenn eine Vergleichung aus der Musik hier statt findet, einen Akkord, die Tonweise dadurch haben angeben wollen aus welcher sein Stück gespielt ist.

Der Verfasser dieser Blätter gesteht gerne, daß alles was er von der Bedeutung des erwähnten Streifens ge-

sagt, bloße Vermuthung sei, und überläßt es nun dem Nachdenken und Fleiß anderer Forscher solche Vermuthung entweder fester zu stellen oder durch Gegenbeweise die Unhaltbarkeit derselben darzuthun.

Beleuchtung.

Daß die Alten sich in der Kunst auf Licht und Schatten weniger gut als die Neuern verstanden hätten, war sonst eine ziemlich gewöhnliche, jedoch grundfalsche Behauptung, welche, seitdem die Alterthumskunde so ansehnliche Fortschritte gemacht, keiner Widerlegung mehr bedarf; allein es ist der Mühe und des Versuches werth zu zeigen, wie sich die Malerei der Alten und die der Neuern in diesem wichtigen Punkt von einander unterscheiden. Ausnahmen abgerechnet, mögen die Gemälde der Alten nicht so figurenreich, und wo wegen der Beschaffenheit des zu bearbeitenden Stoffs sich dergleichen nicht vermeiden ließ, die Figuren derselben weniger übereinander gedrängt gewesen seyn, als neuere Kunstsitte es mit sich bringt.

Daß es Fälle gegeben, wo das Licht auf einen Punkt gesammelt war, und nach Maaßgabe der weitern Entfernung von diesem Punkt, allmälig abstarb, ist wahrscheinlich, vermöge der Nachrichten von berühmten Werken, welche nächtliche von Feuer oder Fackellicht erleuchtete Scenen dargestellet; also dürften die Alten mit den sogenannten Effectstücken und der Art von Austheilung Licht und Schattens über das Ganze, deren wir uns bedienen, wohl

bekannt gewesen seyn: indessen sieht man solche in der Aldobrandinischen Hochzeit nicht angewendet, wo sie auch in der That wenig zweckmäßig gewesen wäre, weil die Figuren in einer Reihe stehen, folglich, wenn das mächtigste Licht auf die Hauptfiguren in der Mitte gefallen und von denselben gegen beide Enden hin schwächer geworden wäre, das Werk ein erkünsteltes Ansehen würde gewonnen haben. Die Farben schienen daher dem Künstler ein natürlicheres und vortheilhafteres Mittel seine Hauptfiguren gehörig zu heben, und das weiße mit zarten Widerscheinen spielende Gewand der Braut, das Violette der Zusprecherin, nebst dem frischen Grün und Goldgelb des Bettes, sind von ihm zu diesem Zweck mit großer Einsicht und bestem Erfolg angewendet worden.

Für die Beleuchtung einzelner Gruppen in großen Massen von Licht und klaren Schatten, woraus Deutlichkeit und gefällige Wirkung entspringen, haben sich in den herkulanischen Centauren-Gruppen *) herrliche Muster erhalten, man darf sie nur ansehen und studiren, um zur Ueberzeugung von der großen Kunst und Einsicht der Alten auch in diesem Stücke zu gelangen, man darf sie nur nachahmen um sicher den rechten Weg einzuschlagen.

Nach dem Prinzip der Massen, soll in Absicht auf Beleuchtung, jeder Körper eine helle d. h. dem Licht entgegengewendete Seite zeigen und eine dunkle, nämlich

*) *Pitture antiche d'Ercolano.* T. I. tav. XXV. XXVI.

vom Licht nicht getroffene: jene Lichtseite soll weder von auffallenden Erhöhungen noch von Vertiefungen unterbrochen seyn, damit nicht kleine dunkle Stellen die Ruhe stören; aus der dunkeln Masse oder der Schattenseite sollen keine einzelnen Theile hervorragend Licht empfangen, ebenfalls um die Ruhe nicht zu unterbrechen. Dieses sind unwandelbare Kunstregeln, auch haben die besten neuern Maler solche in Acht genommen, unterdessen scheinen sie in unsern Malerschulen doch nie recht allgemein gekannt und geübt, sondern immer eine Art von Geheimniß geblieben zu seyn, dahingegen man sie in den Werken der Alten aus guter Zeit überall angewandt findet.

Doch um wieder auf die Aldobrandinische Hochzeit zurückzukommen, so stellen sich die Gegenstände in derselben, erwähnter Regel zufolge, einfach mit großen ruhigen Massen beleuchtet dar; zum Zweck der Deutlichkeit und gehöriger Sonderung, hat der Künstler gewandt und sorgfältig, überall helle Partien auf dunkeln und dunkle auf hellen sich abheben lassen; die nackten Theile sind alle gerundet wie die Nachahmung der Natur es erheischt, helle Lichter schwinden in Mitteltinten, diese gehen sanft in die Schatten über, und die Schatten sind von Widerscheinen erhellt. In Betracht dieser Eigenschaften wäre also die Kunst des Monuments zu loben, aber es hat noch eine welche zur Nachahmung besonders einladet, nämlich die Art wie der Künstler die Beleuchtung der bekleideten Theile

der Figuren angesehen und ausgedrückt. Hierin scheinet die alte Kunst Grundsätze befolgt zu haben, welche von denen der Neuern wesentlich abweichen, und ein Versuch die Sache mehr in's Klare zu setzen, dürfte darum nicht überflüssig seyn. Unter dem Beding der Beobachtung obenangedachter Regel der Massen, oder einer hellen und dunkeln Seite, kann der Maler eine bekleidete Figur, (wir wollen hier, um der Klarheit des zu gebenden Beispiels willen, eine gerade stehende annehmen,) entweder gerundet, gleichsam als einen Cilinder, oder eckig, gleichsam als eine Pfeiler-Gestalt betrachten. Jener Anschauungsweise haben sich die Neuern fast ohne Ausnahme immer bedient, und Referent glaubt, es rühre daher, weil sie die Natur pünktlich nachzuahmen suchten und sich in philosophischer Betrachtung des Verhältnisses der Natur zur Kunst, des Vermögens und der Zwecke dieser Letztern nie glücklich bemüheten; mit andern Worten, sich, wenn die antiken Monumente zum Maasstab angenommen werden, nie bis zum Idealen zu erheben vermochten. Die Alten hingegen, wie aus der Aldobrandinischen Hochzeit und vielen herkulanischen Gemälden hervorgeht, hielten sich zu der Anschauungsweise nach der Pfeiler-Gestalt, oder, wie jene sich mehr zur Rundung, mit breit angelegten Halbschatten und allmähligen Uebergängen neigten, so ließen sie lieber Flächen erscheinen. Bei ihnen geschieht daher der Uebergang von der hellen zur dunkeln Seite schneller, bildet gleichsam

eine Ecke, und wird dadurch energiſcher, giebt der Lichtmaſſe mehr Auffallendes, die ſich ihrerſeits auch wieder gleichförmiger ausbreiten und ſelbſt größer und auffallender wird, indem ſie weniger in den Halbſchatten erſtirbt. Dieſe Weiſe mag ſcheint ferner auch darum die Vorzüglichere, weil nicht allein die runden, vom Gewand nicht bedeckten Glieder, durch den Contraſt mit den Draperien mehr Anmuthigers und Mildes erhalten, die Gewänder ſich hinwieder deutlicher ausnehmen, einen eigenthümlichern beſſer entſchiednen Charakter erhalten; ſondern es werden auch zur kräftigen Wirkung weit weniger dunkle Schatten erfordert. Gleichen hat die Aldobrandiniſche Hochzeit ihre heitere gefällige Wirkung, nebſt den muntern Farben vornehmlich dieſer Art von Beleuchtung, oder vielmehr Darſtellungsweiſe der Beleuchtung zu danken, auch können die Leyerſpielerin, das Mädchen welches Opferſpende in den Keſſel des Dreifußes gießt und die Matrone, die das Bad prüft, von Seiten der beſagten Eigenſchaft als nachahmenswürdige Muſter aufgeſtellt werden.

Falten.

Im Alterthum, beſonders zu den Zeiten, da Griechen und Römer von der urſprünglichen Einfalt der Sitten abgewichen waren, ſind wahrſcheinlich dünne und dabei faltenreiche Gewänder die beliebteſten geweſen; dergleichen zeigt dann auch die Aldobrandiniſche Hochzeit, und ihre

Drapperien mit vielen obwohl überhaupt sehr zierlich gelegten Falten, würden ganz sicher eine etwas unruhige Wirkung thun, hätte der Künstler nicht, die Regel von den Massen beobachtend, in den beleuchteten Parthien der Gewänder, alle kleinern Falten mit wenig merklicher Abweichung von dem Mittelton der Lokalfarbe, heller und dunkler gleichsam nur angedeutet, so daß die Ruhe dadurch nicht unterbrochen werden kann. In den beschatteten Parthien hingegen war die bloße Nachahmung wohlgelegter Falten dieser Art allenfalls genügend; die Mannigfaltigkeit ihrer Vertiefungen, Brüche und Widerscheine, belebt die dunkeln Massen und in solcher Hinsicht gewähren dergleichen dünne, faltenreiche Gewänder unläugbare Vortheile. Unterrichteten Lesern ist bekannt, wie im Gegentheil manche der vorzüglichsten neuern Meister, um ungestörte Lichtmassen zu erhalten mit starken Zeugen drappirten, weil sie sich in Nachahmung derselben mehr an die Wirklichkeit halten konnten, ohne Gefahr jene Regel zu verletzen, allein in den Schattenparthien war es alsdann nicht zu vermeiden, daß dieselben wenig unterbrochen todte unerfreuliche Massen bildeten. An den edelsten Statuen und Basreliefen aus der schönsten Zeit bei den Griechen, sieht man daher bald dünne und faltenreiche Gewänder, bald den einfachen breitern Faltenschlag stärkerer Zeuge dergestalt angebracht, wie Bedeutung und Geschmack es verlangten, und so werden die damaligen Maler wohl auch verfahren seyn.

Behandlung und angewendete Farben.

Nachdem die vorhergegangenen Betrachtungen sich fast ausschließlich nur mit dem theoretischen Theil des Gegenstandes beschäftigt, den Geist der Kunst, die Regeln und Grundsätze erwogen, welche der Meister des Denkmals befolgt, die Zwecke denen er nachgestrebt u. s. w., so kann nun zur Untersuchung des mechanischen Verfahrens wie auch der Beschaffenheit der angewendeten Farben geschritten werden; in soferne nämlich der Verfasser dieser Blätter beides richtig zu beobachten im Stande war.

Vor allem andern wird man die oft aufgeworfene und verschieden beantwortete Frage erörtert wünschen, ob das Denkmal von welchem gehandelt wird, Enkaustisch oder al Freseo, oder mit Leimfarben gemalt sei: allein um hierüber bestimmte Nachricht mittheilen zu können, müßte vorerst genau untersucht und bewiesen seyn, daß irgend eine der Behandlungsarten, deren wir uns in der Malerei bedienen, mit einer von denen deren sich die Alten bedient haben völlig übereintreffe, und es ist allerdings noch zweifelhaft, ob die vor wenigen Jahren neu aufgebrachte Malerei mit Wachsfarben der vor Alters üblich gewesenen ganz gleich ist, da man bis jetzt noch nicht einmal ein durchaus unbestreitbar enkaustisches antikes Gemälde nachzuweisen vermocht hat. Es wäre also bloß willkührlich, wenn jemand die Aldobrandinische Hochzeit den Wachsmalereien beizählen wollte. Al Fresco ist sie aller Wahrscheinlichkeit

nach auch nicht gemalt, weil dem Farben-Auftrag, das Reichliche, die Fülle mangelt, die man an Arbeiten al Fresco gewöhnlich wahrnimmt, und daß es Malerei von der Art sei, wie die Neuern mit Eyern oder Leim vermischten Farben verfertigten und noch verfertigen, kann man ebenfalls nicht sagen, indem die bald folgenden Bemerkungen damit in Widerspruch gerathen würden.

So bedeutende Schwierigkeiten werden dem Verfasser wenigstens zur Entschuldigung dienen, wenn er kein entscheidendes Urtheil in dieser Sache wagen mag; sondern hier bloß die an Ort und Stelle selbst mit Sorgfalt gemachten Beobachtungen niederzulegen gedenkt.

Die Aldobrandinische Hochzeit ist auf einen hellen Grund gemalt, und im Ganzen weniger Farbe aufgetragen als man jetzt pflegt, auch sind nicht überall starkdeckende oder sogenannte Körperfarben gebraucht, sondern Vieles scheint bloß abgetuscht, mit durchsichtiger Farbe überzogen, oder wenn die Sache noch genauer in der gangbaren Kunstsprache ausgedrückt werden soll, wie mit schwacher Deckfarbe angelegt, mit Aquarellfarben übermalt und lassirt, endlich die höchsten Lichter starkdeckend aufgesetzt. Dieses ist was sich mit allgemein umschreibenden Worten über die Behandlung sagen läßt. Manche Leser dürften mehr Detail verlangen, denen zu Liebe also noch Folgendes beigebracht wird.

Nur an einigen lichten Stellen, welche des Künstlers Absicht gemäß vornehmlich in die Augen fallen sollten, bemerkt man dick aufgetragene Farbe, z. B. im Gesicht der Braut, auf ihrer linken Schulter, am goldnen Diadem des Bräutigams, an der Bettstelle u. s. w. sind solche hebende Striche angebracht. Dagegen erscheinen andere Stellen ungefähr wie gerauscht, d. h. auf der nach Verhältniß des Orts etwas heller gehaltenen Anlage sitzt ein dunklerer mehr und weniger durchsichtiger Farben-Ueberzug, der bald als Lasur die örtliche Farbe nach sich bedingt, bald vertiefend, kräftigere Schatten, Einschnitte und Faltenbrüche andeutet; hierüber können das Untergewand der Braut, das Gewand der Zusprecherin, des Mädchens welches am Dreifuße stehend Opferspende eingießt, nebst noch vielen andern Stellen zum Beweis dienen. Alle unbekleidete Theile der Figuren legte der Maler mit Tinten an, die sich im Hellen sowohl als im Dunkeln dem eigentlichen Mitteltint nähern, verstärkte die Schatten wo er es nöthig fand mit dunklern Schraffirungen, und setzte die höchsten Lichter sehr meisterhaft keck und breit auf. Diese treffliche Methode ist durch das ganze Bild befolgt, welches in allen seinen Theilen eine so zweckmäßige erste Anlage erhalten hatte, daß der Meister beim zweiten Uebergehen mit heller und dunkler Farbe, jedem Theile gehöriges Maaß und Stärke auf einmal zu geben im Stande war: hierin liegt der Grund, warum alles so sehr leicht fast ohne Mühe

verfertigt scheint, und doch in malerischer Hinsicht so wahrhaft verdienstlich, ja zum Theil musterhaft ist. Das Violett, oder besser gesagt der Purpurton der über den Ganzen herrscht mag theils auslassirt seyn, wie z. B. bey dem Grund hinter den Figuren und einigen Gewändern; theils ist er eingemischt, wie in den stärkern Schatten des Fleisches, welche einen Zug ins Violette zu haben scheinen; theils sind ihm auch die Farben befreundet, wie Grün, oder sie sind zu ihm hingeneigt, wie das vorkommende Blau und Roth. Für die allerstärksten Vertiefungen ist eine warmbraune Tinte gebraucht. Unvermerkt lenkte sich die Betrachtung von der Behandlung ab und ging auf die Farben über, welche von dem alten Maler angewendet worden; daher wird der Verfasser fortfahren anzuzeigen was er hinsichtlich auf dieselben an dem Denkmal wahrgenommen.

Die weißen Gewänder der Braut, der Matrone welche das Bad prüft, und der Leyerspielerin, sind sehr dünne gemalt, fast könnte man sie bloß getuscht nennen, doch wird, wie bereits angedeutet worden, hin und wieder stark aufgesetztes Weiß bemerkt; dieses ist sehr zart, hat wenig Körper und scheint eine Art Kreide zu seyn, fällt auch wie die feinste spanische Kreide etwas matt aus und zieht, jedoch nur sehr wenig, ins Gelbliche.

Zum rein Gelben scheint ein wunderschöner heller Ocher gedient zu haben. Das Tuch über dem Bette, die

Matratze, die Schuhe der Braut, das Diadem des Bräutigams, der gelbe Theil der changeanten Haube des am Dreifuß ſtehenden Mädchens nebſt andern Theilen, wo dergleichen Farbe unvermiſcht gebraucht worden, ſchimmern in ganz auſſerordentlicher Höhe und Reinheit.

Nebſt dem gedachten Ocher ſcheint noch ein anderes blaſſeres Gelb angewendet, welches mit Weiß gemiſcht, am Fußſchemmel, in den halben gebrochenen Tinten der weißen Gewänder wie auch am Untergewand des vorerwähnten Mädchens zum Vorſchein kömmt. Es läßt ſich nicht wohl beſtimmen ob dieſes Gelb die vorgedachte weiße Farbe iſt, die gebrannt worden, oder gebranntes Bleyweiß, von dem die Alten bekanntlich Gebrauch gemacht, oder eine Farbe die mit unſerm Neapelgelb einige Aehnlichkeit hat; faſt möchte die erſte Vermuthung die wahrſcheinlichſte ſeyn; indem die beſagte Farbe an einigen Stellen überaus zart aufgetragen erſcheint, beinahe durchſichtig mit wenig Körper. Am Untergewande des Mädchens, wie auch am Fußſchemmel, ſind höher gefärbte Stellen mit dem erwähnten Ocher gemacht, der ſich deutlich unterſchreidet.

Ebenfalls bemerkt man zweierlei Roth, das eine ſcheint ſehr ſchöne rothe Erdfarbe; ſie iſt häufig gebraucht, ſowohl in den Fleiſchtinten als zu verſchiedenen Gewändern, kommt aber ſelten unvermiſcht vor. Das andere Roth vergleicht ſich unſerm ſchönſten Lack oder Carmin, läßt ſich

faſt überall ſpüren und bemerkt eigentlich den ſchönen Hauptton des Gemäldes. Es iſt der zarten Carnation der Weiber, den meiſten Gewändern u. ſ. w. untermiſcht, an vielen Stellen, z. B. an der grünen Drapperie des Bettes, an dem grünen Gewand der Figur welche Salbe in die Muſchel gießet, hauptſächlich in den Mittelſtrichen dieſes Gewandes, iſt die gedachte Farbe auffallend dünne übergezogen, gleichſam aufgehaucht; mit Blau vermiſcht entſtund aus ihr das ſchöne Violett am Gewand der Zuſprecherin; mit der zuerſt genannten rothen Erdfarbe machte ſie die Unterlage am Purpurmantel des Bräutigams aus u. ſ. w.

Ganz unvermiſchtes Blau hat Referent nur wenig angewandt gefunden, an einigen Stellen des übergeworfenen Purpurmantels, am Gewand der Zuſprecherin, ja ſelbſt am weißen Gewand der Braut zeigt ſich mehr und weniger ſtark laſſirend aufgetragen eine blaue Farbe, welche Ultramarin zu ſeyn ſcheint. Mit Weiß und etwas Purpurfarbe gemiſcht mag daſſelbe zu dem hellblauen kaum ein wenig in's Violette ſpielenden Untergewand der Braut gedient haben, auch iſt die grüne Farbe des Bettes ungemein friſch und an einigen Orten ſo in's Blaue ſpielend, daß man vermuthen darf, ſie werde, wenigſtens an den glänzendſten Stellen ebenfalls aus Ultramarin und dem oben erwähnten ſchönen Goldgelb zuſammengeſetzt ſeyn.

An den Bäumen oder vielmehr Büſchen des Hintergrundes, wie auch an dem nicht retouſchirten Theil der Luft gleich über denſelben, haben die Farben entweder gelitten oder der Künſtler hat der Haltung wegen hier ſchwächere gewählt; genug, ſie erſcheinen matt und ſogar etwas ſchmuzig. Zu den allerletzten Strichen, den ſogenannten Druckern, wurde eine ſehr ſchöne dunkelbraune Farbe genommen, die ungefähr mit gebrannter Umbra übereinkommt; oft im reinen Zuſtande, öfter mit Roth verſezt.

Schwarze Farbe erſcheint nur ſehr wenig. In der grauen Miſchung für die Schatten der weißen Gewänder, muß ein ſtark in's Blaue fallendes Schwarz ſich befinden, vielleicht gar mit etwas Zuſaz von wirklichem Blau: einige modernе Retouſchen am Gewand der Leyerſpielerin, aus gewöhnlichem Weiß und Schwarz zuſammengeſezt, ſehen deßwegen ſchmuzig aus. Wo das Grau minder rein ſeyn ſollte, wie an dem einen Poſtamente worauf das Badebecken ſteht, und an dem andern dem ſich die Figur mit dem Farbegefäß anlehnt, iſt, außer der Einmiſchung anderer Farben, ſchicklichermaßen Roth beigemiſcht; an der Platte unter dem Dreifuß ſind hingegen die Schatten wieder mit dem reinern Grau welches in's Blaue zieht gemalt.

Zur Laſſur ſcheint noch außer dem vorerwähnten Lack, Carmin, oder Purpurroth, eine dunkle, ihrer Wirkung nach unſerer Aſphaltlaſſur verwandte Farbe gedient zu ha-

ben; man nimmt ſie beſonders an der Schattenſeite des Bettes und an einigen andern Stellen wahr. Die ſchon gedachte braune Farbe iſt ebenfalls laſſirend gebraucht worden, in den weißen Gewändern der Braut und der Matrone welche das Bad prüft.

Die Pinſel, deren ſich der Meiſter zum Vollenden ſeines Gemäldes bedient, mögen aus weichen Haaren beſtanden haben, ſie füllten ſich reichlich an und gaben dünne Farbe am Ende und Anfang breiter Striche tropfenweiſe ab; die Schraffirungen in den Schattenparthien hingegen ſind zart und milde; unſere Haar- oder Aquarellpinſel machen in Vergleichung mit dieſen immer etwas ſchärfere und ſchneidendere Striche.

Die Freunde des Alterthums werden nun auch noch zu wiſſen verlangen in welchem Zuſtand ſich das abgehandelte Monument befindet? Es datiren ſich die Nachrichten, welche der Verfaſſer über dieſen Punkt geben kann, freilich ſchon vom Jahr 1796, ſeit welcher Zeit die Beſchädigungen ſich vermehrt haben könnten, doch darf man das Beſſere hoffen. Figur für Figur, Theil für Theil ſoll durchgangen werden, wo ſich denn auch noch nebenher manches wird berichten laſſen, was in den vorigen Bemerkungen überſehen worden.

Die Luft iſt beinahe ganz übermalt, wo noch unberührt alte Stellen übrig ſind, ſcheint ſie einen grünlichen etwas unreinen Ton angenommen zu haben, z. B. gleich

über der Mauer nahe am höhern Pfeiler im Eck, wie auch auf beiden Seiten der Figur mit der Krone.

Die Mauer mag, da sie drei Brüche hat, an einigen Stellen retouschirt seyn, aber der alte ursprüngliche Farbenton, welcher gröſtentheils in schmutziges Violett oder eigentlich Weinsteinfarbe fällt, scheint sich unverändert erhalten zu haben, denn er ist der Harmonie des Ganzen sehr wohl angemessen. An dem Pfeiler zwischen der Matrone und der Figur welche Salbe in die Muschel gieſt, müssen Beschädigungen gewesen seyn, weil man daselbst neu aufgetragene Farbe gewahr wird, die sich beinahe über diesen ganzen Pfeiler ausbreitet.

Der Boden worauf die sämtlichen Figuren stehen, ist beinahe völlig übermalt und scheint neuerlich zu viel roth und gelbe Farben erhalten zu haben.

Ein Riß läuft unten vom Fußschemmel an durch das weiße Gewand der Braut ganz hinauf und selbst durch ihr Gesicht durch, demungeachtet sind die Retouschen an dieser Figur nicht häufig, sie beschränken sich auf die Zusammenfügung des Risses und auf einige harte, magere, braune Striche in dem vom Bette herunterhängenden Theil des weiſen Gewandes. Die Figur des Bräutigams ist am rechten Vorderarme, an den Ribben der rechten Seite, am Bauch, rechten Schenkel, Bein und Fuß verletzt gewesen und an allen diesen Stellen retouschirt; durch den linken Arm geht ein Riß welcher auch zugemalt ist. Der aus-

drucksvolle Kopf hat sich fast unbeschädigt erhalten, desgleichen die Drapperie, welche sehr leicht hingemalt und fast bloß über den Grund auflassirt scheint.

An der Zusprecherin haben die nackten Partien manches gelitten, zwei ausgebesserte Stellen bemerkt man am rechten Arm, eine auf der Brust, eine am Hals und noch eine an der linken Hüfte. — Der Kranz auf dem Haupte ist flüchtig, nicht besonders deutlich, nur mit wenigen grünen Flecken angegeben. An dem fast durchaus wohlerhaltenen Gewand scheint die erste Anlage sehr hell Violett gemacht zu seyn; auf diese Anlage wurde sodann an vielen Stellen schönes Roth nur auflassirt, oder nach Weise der Aquarellfarben übergezogen, an andern Stellen, besonders am Ueberschlag im Schooß, welcher eine etwas hellere Farbe hat, ist Blau mit sehr wenig Roth vermischt, auf dem Haupt sogar ganz reiner Ultramarin angewandt; die daselbst ausgesparten Lichter spielen in's Rosenfarbene: in den allertiefsten Stellen wurde auf die gedachte doppelte oder gar dreifache Anlage endlich sehr gesättigtes Violett gesetzt.

An dem Bette, welches ganz unversehrt ist, ausgenommen der Fleck von dem grünen Tuch, den man zwischen dem rechten Arm und dem Leib des Bräutigams durchsieht, wird ein ungemein künstliches Farbenspiel wahrgenommen, das Gelbe ist überall der grünen Drapperie hergestalt mitgetheilt, daß wo Halbschatten entstehen, diese entweder gelb überlassirt sind, oder durch Einmischung etwas in's Gelbe

ziehen: dem gelben Tuch und Polster ist hingegen Grün ungefähr in gleichem Maße mitgetheilt.

Nicht minder kunstreich gemalt ist auch das grüne Gewand der Figur, welche Salbe aus dem Fläschchen in die Muschel gießt. Es wurde vom Künstler zuerst schön Grün angelegt und sodann über diese Anlage mit fast unmerklichen Tönen Violett lassirt, wodurch die zartesten Brüche und Flächen der Falten ausgedrückt, wie nicht weniger auch die Uebereinstimmung zum allgemeinen Ton des Bildes und zum violetten Umschlag dieses Gewandes bewirkt wird; die kräftigsten Schatten sind entschieden Purpurroth. Diese Figur ist übrigens eine der am besten erhaltenen, nur der gedachte violette Umschlag des Gewandes scheint verblaßt und ein Theil der grünen Faltenpartie zunächst an dem Basement woran sich die Figur lehnt, undeutlicher geworden zu seyn als sie anfänglich gewesen; ferner werden ganz kleine unbedächtliche Beschädigungen an den Füßen wahrgenommen.

Der Matrone, welche das Bad prüft ist sehr wenig Nachtheiliges widerfahren, weder durch alte Beschädigungen noch durch neuere Retouschen. Ihr weißes Gewand ist kaum weniger vortrefflich gemalt als das der Braut; auf der Lichtseite erhält es einige Mittheilung von Grün, wegen der benachbarten grünen Drapperie der Figur mit dem Salbefläschchen, und da wo es auf dem linken Schen-

kel genau anzulegen scheint, hat der gewandte Künstler das gelbe Untergewand überaus zart durchschimmern lassen.

Die folgende beschattete und etwas entfernter stehende Figur weicht richtig zurück; sie ist ebenfalls noch unbeschädigt aber sehr flüchtig behandelt, auch die gelbe Tafel, welche von ihr gehalten wird, mag noch in ursprünglichem Zustande seyn, allein die Gestalt derselben ist am untern Ende nicht deutlich; jener braune einwärts gehende Fleck, welcher oben neben dem Rand des Badebeckens anfängt, ist vielleicht ein Schlagschatten, den die Matrone darauf wirft, könnte aber auch ein Ausschnitt seyn und in solchem Fall würde besagte Tafel unten als schmaler zulaufend müssen betrachtet werden; ganz am untersten Ende glaubt man ein rothes Band zum Aufhängen wahrzunehmen; ein Paar gelbe Striche, die fast wie Tropfen von Farbe aussehen, könnten vielleicht flatterade Bänder vorstellen sollen.

Das junge Mädchen zuäußerst auf dieser Seite des Bildes, im Begriff mit einer Schale Wasser in das Badebecken zu gießen, hat so sehr gelitten, daß die Farben im Gesicht meist verschwunden sind und nur allein noch die starken zeichnenden Striche deutlich gesehen werden. Vom gelben Uebergewand mag vielleicht einiges ursprünglich seyn, das rothe Unterkleid aber ist durchaus neu übermalt und stimmt mit dem ganzen Gemälde nicht wohl überein.

Sonderbar iſt es allerdings, daß die beyden über einander liegenden Täfelchen unten an dem Baſement worauf das Badegefäß ſteht, falſch, d. i. von der linken Hand her beleuchtet ſind, da im ganzen Bild übrigens das Licht von der rechten Hand einfallend angenommen iſt. Hieraus ſcheint zu erhellen, daß wenn auch die geſammte Erfindung, ja die Anordnung der Figuren in der Aldobrandiniſchen Hochzeit einem ältern berühmten Werk nachgeahmt ſeyn ſollten, wenigſtens dergleichen einzelne Dinge, beſonders Nebenwerke verändert oder auch hinzugefügt worden ſeyn können und ſodann läßt ſich begreifen, wie bey der eilfertigen Ausführung des Bildes in Hinſicht auf dergleichen hinzugefügte Theile ein Ueberſehen ſtatt finden konnte.

Das junge am Dreyfuß ſtehende Mädchen, welches Opferſpende gießet, iſt noch ſehr wohl erhalten, nur unten am Gewand gegen den Dreyfuß erſcheinen einige zu dunkle Stellen, die daher Verdacht erregen, ob ſie nicht zu den Retouſchen gehören, hingegen hat die Figur mit der Krone ſehr viel gelitten, ſogar die Farben ihres Gewandes ſind undeutlich geworden, indeſſen entdeckt man doch, daß der Mantel von einer ſanften dem Purpur ſich näherahden rothen Farbe war; das Untergewand ſcheint urſprünglich grünlich blau geweſen zu ſeyn. Einige harte unangenehme Striche in demſelben ſind ohne Zweifel neue Zuthat. Die Krone iſt ganz übermalt, die am Buſen liegende Hand ziemlich un-

deutlich geworden und der unter dem Gewand etwas hervorstehende Fuß fast ganz erloschen.

Vielleicht hat die Leyerspielerin ein Schlage-Instrument in der rechten Hand gehalten, vielleicht auch nicht, die Stelle ist zwar nicht aufgemalt, aber etwas undeutlich geworden; im Fall sie wirklich ein solches Instrument in der Hand hielt, so lag der Kopf desselben zwischen dem Daum wider den Zeigefinger und ruhete auf dem vierten Finger. Hinter dem Ballen der Hand bemerkt man im Grunde einen dunklern Fleck, welcher alsdann als das verloschene Ende des gedachten Schlage-Instruments angesehen werden müßte; eine sichere Entscheidung in dieser Sache dürfte indessen schwer und vielleicht ganz unmöglich seyn. Das weiße Gewand ist am Rücken herunter gegen den Rand hin stark aufgemalt, die Schattenseite desselben scheint hingegen noch wohl erhalten, nur giebt es am Ermel des linken Arms einige verdächtige, harte, dunkle Striche.

Bekanntlich wird in der Gallerie des Pallastes Pamfili-Doria zu Rom eine von N. le. Poussin mit Oehlfarben gemalte Copie der Aldobrandinischen Hochzeit aufbewahret. Nach dieser Copie, die zwar an sich ein verdienstliches Werk ist, aber vom Original an mehreren Stellen abweicht, hat vermuthlich P. S. Bartoli seinen Kupferstich in den Admiranda Tab. 60. 61. flüchtig gearbeitet,

welcher von andern wieder abcopirt worden, und ſo mögen die vielen unrichtigen Abbildungen des Monuments nach und nach entſtanden ſeyn. Um hierüber allen Zweifel zu beſeitigen, ſollen einige der auffallendſten Verſchiedenheiten der beſagten Copie vom Original angemerkt werden.

Der Grund iſt bey Pouſſin reicher als in dem alten Gemälde und beſteht aus einem blauen Berg in der Ferne, einem Mittelgrund und mit Büſchen beſetzten Hügeln. Das Bett iſt gar zu Dunkelgrün drappirt. Die Mauer iſt ganz grau gehalten, rechts nur nimmt ſie einen gelben wenig zum röthlichen geneigten Ton an. Am weißen Gewand der Braut bemerkt man keine Einmiſchung oder Mittheilung anderer Farben, das Untergewand iſt völlig hellblau.

Der Zuſprecherin Gewand hat oben her eine lichtblaue Farbe, um den Schooß fällt es ins Perlgraue, die Schatten ins Braune; die Riemen an ihren Sohlen ſind Gelb.

Der Matrone, welche das Waſſer zum Bade prüft, gab Pouſſin eben die Farben, die man im antiken Gemälde gewahr wird, aber das Waſſer zugießende Mädchen iſt bey ihm ganz in Gelb gekleidet und die Figur, welche die Tafel hält, dunkel Hochroth ins Gelbe geneigt.

Die Figur, die Salbe ausgießt, erhielt ein Gelbgrünes Gewand, deſſen Schatten jedoch nicht in Purpurfarbe ſpie-

len, auch iſt der Ueberſchlag deſſelben nicht wie im Original Violett, ſondern nur helles Grün.

Dem jungen am Dreyfuß ſtehenden, die Opferſpende eingießenden, Mädchen, fehlt der weiße Streifen zwiſchen dem kurzen Uebergewand und dem Unterkleid, auch iſt in dem Schatten des letztern kein Violett zu ſpüren. Dieſes Mädchen hat ferner einen goldnen Ring am Arm über dem Handgelenk und eine anders geformte Schale minder flach als im Original.

Die Figur mit der Krone hat ein graues Gewand, auch legt ſie nicht, wie im antiken Gemälde der Fall iſt, die linke Hand an die Leyer, ſondern dieſe Hand iſt ganz weg gelaſſen.

An der Leyerſpielerin vermißt man die gelben, dem weißen Gewand eingeſtreuten Puncte, nur unten hat daſſelbe einen gelben Saum. Ihr Haar ziert eine Art von Diadem oder Krone, welche gelb iſt; die Ermel des Gewandes ſind kürzer und über dem Handgelenk liegt ein goldner Ring. Den Charakter und die Züge der Figuren des Originals hat Pouſſin in ſeiner Copie ebenfalls nicht getreu beobachtet.

Register

der merkwürdigsten Sachen und Wörter.

Die im Texte übersehenen Druckfehler in den griechischen Worten, sind in diesem Register verbessert worden, daher es überflüßig scheint, sie noch besonders anzugeben.

A.

Agnus castus = S. 65
Ἀλάβαστροι = = 49 folg.
Alabas = = = 50
Albus = = = 58
Aldobrandinische Hochzeit. S. Hochzeit.
Amor = = = = 41
ἀνοφιθαλὴς = = = 141
ἄνιπυξ = = = = 39
Ampullae = = = 49
— — Cosmianae = 48
ἀναβάλλεσθαι = = = 74
ἀνακαλυπτήρια = = 32
ἀνάκρουσις = = 74
ἄνοδος = = S. 163
Anticaglien = = 47
ἄορ = = = 62. 64
ἀπάρχεσθαι = = 16
Aphrodite = = 67 folg.
ἀπόῤῥητα = = = 122
aqua et igne interdicere 158
atrium, aula = = 125
aulaea = = = 21
ἄυλειος = = = 134
ἀυλητρίς = = = 142
Aussägen der Wandgemälde = = = 19
ἀυτολήκυθος = = = 162

B.

Bacchanalien = = 65
Bacchus = = 62
Badegefäße = = 53
Badesitte des Alterthums = = 152 f.

Band zu Befestigung des Gewandes = = S. 55
Bathyll = = = 58
Betten parfumirte = 46
Bräutigam als Bacchus 62
— — an der Schwelle 19. 26. 56. 57
— — Colorit desselben 57
Braut = 30. 33. 35
Braut, als Libera oder Ariadne = = 62
— — entschleierte 35
Braut und Bräutigam stellen die Hochzeitweihe der Götter mystisch und mimisch dar S. 63
Brautbad 20. 26. 45. 83. 143
— — mystisches = 45
— — zweyerley 85. 86
— — wo das Wasser dazu geschöpft wurde 86
Brautbette = = 143
Brautwerberin = = 32
bullae aureae in valvis 171
byssus = 33. 127. folg.
βυφάγια = = 166
βυφόνια = = 166
βυζύγης = = = 165
Buzyges Satzungen = 165

C.

calantica = = 79. 150
Camilli = = = 71
Candelaber = = 72
Charis, χάρις = 40. 70
χιτὼν ὀρθοστάδιος = = 76
cingulum graecanicum 78
Citherspielerin = 74. 75
clausula, der Griff = 160
Colorit, Carnation des Bräutigams = = 57
colorem ducere = = 57
color, luteus = = 34
conchae = = = 49
Conchylienschaalen = 52
conjugium = = 167
consenescere in toga 60
cortina = = 72
costum = = 51
crocota = = 129
Cypselus-Kasten = 68

D.

δαδοῦχος = = 66
δημιουργός = = 143
Diana λυσίζωνος = 169
diathema = = 107
διϊπόλια = = 166
διατυοπλόκοι = = 151

discincti = = S. 60
Doppelflöte = = 73
[illegible] = = 133
Druckmaschinen = = 123

Ehe bey den Griechen gefeyert = = 62. 64
Ehegötten = = 63. 138
Ehegebräuche, Ursprung derselben = = 140
Ehe durch den Ackerbau gestiftet und geheiliget 162
[illegible] = = 122
[illegible] = = 56
Entkreidung der Braut 58
Entschleierung der Braut 126

Fächel, dessen Zweck 99 folg.
Fächeln bey der Hochzeit 142
Falten = = 189
Farbe gelbe = = 84
— — angewendete 191
— — symbolisch bey Hochzeiten = = 128
Feigen bey Hochzeiten 143
Feuer und Wasser bey Hochzeiten = = 152
Fiorillo's Meinung über die Statue des Arrotino berichtiget = = 98

Dreyfüße = S. 11
[illegible] = = 155
flaccum colorem = = 57

Entripsologie = = 49
[illegible] = = 64
Ephemeriden = = 106
Epheukranz = = 66
Epithalamium = 78. 75
[illegible] oder [illegible] = = 135
Eros = = 16
Euphranor = = 58
[illegible] = = 72
[illegible] = = 123
[illegible] = = 57

Flammeum = = 33
flabelliferæ = = 99
Flötenspielerin = = 74
foculi = = 72
folium = = 51
Frauen, verschleiert und unverschleiert = 32
— — griechische beym Xenophon geschildert 37
— — Character und Beschränkung der griechischen = 181

G.

γαμος = S. 14. 43
— — ιερος 40. 64. 136. 141
Gewänder schillernde = 41
γυμνος = = = 166
Grazien = = 39. 42. 70
— — wenn wurden sie nackt gebildet? 145

H.

Halsgeschmeide = = 55
Handtuch zum abtrocknen 84
Hauben, Haarnetze = 150
Helena = = 41
Hetrurier = = 71
Hippodamia = = 35
Hirts Urtheil über die Mahlereyen der Alten 6. 53
Hochzeit = 14. 43. 69
— — aldobrandinische 1
— — — Anordnung des Gemäldes 17. f. 176
— — — Ansichten davon 28. 29. 30. 33. 37. 109. 175
— — — Ausdruck der Haupt- und Nebenfiguren 25. — 180
— — — aufgefunden, wenn? 3. 7. 10
— — — aufgegraben unter Zuccaros Augen 3
Hochzeit, aldobrandinische
— — — aufgestellt 3. 4
— — — Behandlung und Farben = 191
— — — Beleuchtung 185
— — — Colorit = 181
— — — Copie 4. 5. 204
— — — Darstellung und Handlung 27. 65
— — — Erfindung derselben = = 175
— — — Falten der Gewänder 189
— — — Größe des Gemäldes = 5
— — — Kupferstiche 4
— — — Scene der Handlung 19. 59
— — — Urtheile darüber 1. 7. 11. 8. 16. 25. 27. 29. 62. 72
— — — Zeichnung = 170
— — — Zeit wenn das Gemälde gefertiget worden 10 folg.

Hochzeit Alexanders mit der Roxane S. 15. 41
— — des Cadmus mit der Harmonia = 15
— — des Jason mit der Glauca = = 21
— — des Megacles mit der Käsyra = 28
— — des Peleus mit der Thetis = = 15
Hochzeit, erste Götterhochzeit = 63. 126
— — neugriechische 113
Hochzeit, symbolische S. 72
— — angedeutet durch Palmenkränze = 81
— — Gebräuche, wie sie die Römer bildeten 148
— — Götter = = 138
— — Kränze = 142
— — Kuchen = 143
— — Mal = = 72
Horoscop-Aufstellerin 100
humanitatis initia = 163
Hybrias aus Creta = 64
Hymenäus = 34. 73. 142

J.

Jatraleipten = 49. 155. 161
ἱερεῖον = = = 166
ἱερὸς γάμος = 40. 64. 141
illuvies = 160
ἱμάτιον = 60
Instinkt durch heilige Schau gebändiget = 63
ἰωγίζειν = = 133
Jungfrauen, Erziehung derselben bey den Griechen = 36
Jungfrauen, verschlossene = = = 130
Juno die bindende, ζυγία jugalis = 162. 168. 169
— — entschleierte 32. 43. 127. τελεία 126
— — pronuba = 71
— — die samische 38
Jynx = = = 69

K.

καλύπτρα = 80. 150
κάλχη = = = 53
κεχρωσμένοι = = 57
κεκρύφαλος, κεκρυφαλοπλόκοι = = 79. 150
Keledanen = = 69

Keßel = = S. 75
Kleiderzwang findet nicht statt = = = 60
κλίνη γαμική = = 143

Leben = = 59
lectus genialis in aula 124
lectus adversus = 124
λευκὸς = = = 58
λήκυθοι = = = 49
ληκυθοφόροι = = 162

κονίασις = = S. 121
κροκωτὸς, κροκατοφορεῖν, κροκοβαφία = = 129
Kunstsymbolik = 121

L.

Libera 62. s. Vermählung.
Lied vor der Brautkammer = = = 73
λυτροφόρος λυτροφορεῖν = 158
e luce ad umbram = 59

M.

Mactare = = 166
Mahler, Plinius Urtheil über die = 6
Mahlerey der Alten = 17
— — gemahlt à tempera 7
μαρμαρυτάμητρα = 54
Matrone die das Wasser prüft = 87 bis 92
mediastinus = = 161
μυτάντερον κεχρασμένον = 57
Menöceus = = 58
mentha aquatica 65. 142
μηχάνημα ὑπότροχον (τρόχους ἔχον) = = 122

Mimen = = = 70
mitrae, mitellae = 150
Mondkönigin = 63
Monogamie 63. Vortheile derselben = 139
Montfaucon's Ansicht von der aldobr. Hochzeit 29
Musen singen das Epithalamium = 75. 80
Musik bey der Hochzeit 140
Mutter der Braut 93. 94
Myrte = = 66
Myrtenkranz charakteristisch = = = 42

N.

Nackende, das = 58
Nativität bey der Empfängniß = = 105
necessitas togae = 60
Nüsse bey der Hochzeit 143

Nymphen, ohne sie keine Hochzeitfeyer = S. 43
νύμφη = = = 31

Ö.

ὄαρ, ὅρ, = = = 63
ὀαριστὺς = = = 64
Oberkleid, abgelegt = 60
Oelfläschchen = = 137
οἰκουρὸς, οἰκουρεῖν = 135
ὅλμος = = = 72
ὅλπαι = = = 49
ὁμόζυξ = = = 167
onyches = = 49 folg.

Palmkränze, Hochzeitsymbol = = = 81
παννυχὶς = = 142
παράνυμφος = 43. folg. 141
παράπηγμα ἐνιαύσιον = 170
παραπηγνύειν = = 170
παρήγορος = = 40
παρθένος κατάκλειστος, puella clausa = = 130
πάροχος = = 66. 141
περίακτοι = = 123
περιπέτασμα = = 21
περιῤῥαντήρια = 158
Perspective = = 18
Perlen = = = 54
νυμφάγωγὸς = S. 141
nymphevtria 25. 40. 43. 45. 70

Ö.

Opfer mit verhülltem und unverhülltem Haupte 89. 138
Opferknaben = 71
Opferspende mit Musik 71. 72
ὀτεγχύτης = = 160
ὀθόνη = = = 128
ὀθόνιον λεπτὸν = = 33
ὀλοχύται = = 165

P.

φοιβᾶν = = = 45
πίναξ = = = 169
πῖνος ὁ = = = 57
Planeten, Häuser derselben 104
Polyhymnia = = 70
προκιθάρισμα, προοίμιον 74
προμνήστρια = = 39
Pronuba, πειθὼ 19. 25. 37. 39. 40. 66
πρότελεια = = 72. 138
Psyche = = = 16
Ψιλοκιθαρίστρια = = 74
pudor velatus = 91
Purpurfarbe = = 111
πύργος ἐπὶ τῇ κεφαλῇ = 38

Q.

Quies tunicata = S. 60

R.

Raum, symbolische Andeutung desselben = 20
reticulum = S. 150

S.

σαβακάθιον = = 151
sacra opertanea = 164
Sängerinnen = = 19
σακχυφάνται = = 151
Salben = = 46. 49
Salbenaufgießen = 44
Salbengefäße = 47. 51. 53
Salbenspenderin 19. 25. 41. 42
— — als Nymphe 62
Salbkännchen = 137
Sarcophage = = 71
Schaam, jungfräuliche in der Haltung = 35
Schabeisen, strigilis στλεγγὶς = = 159
Schleier, Drapirung desselben = = 32. 126
Schnupftaback = 48
Sesch = = = 127
Sindon = = 128
siparium = = 123
σιπήμβριον = = 65. 142
sol assus = = 57
Spende heilige = = 72
σφενδόνη = = = 39
ἐπὶ σπορᾷ = = = 135
squalor = = 160
Stieropfer = = 71
στλεγγιδολήκυθοι = 162
σοργὴ = = = 167
strigmenta = = 161
Suada = = = 39
Suovetaurilien = = 71
Symbolik in den vier Hauptfiguren = 61
— — der Kunst = 121
Synthesis = = 60
συρτὸς = = = 76
σύζυξ = = = 167

T.

Tabulae marginatae 13
— — nuptiales 21
Tänzerin = = 70
Tafel, astrologische = 103
Planetentafeln = 106
Tauropolos = = 64

tector = = S. 62
Teint des Bräutigams 57
τέλος, τέλειος, τελεία 63. 138. 140
Teppiche = = 21
Thalamus = = 71
θαλαμεύτρια = = 44
Theatermaschinerien 23. 122
thema = = = 107
θεοὶ γαμήλιοι = = 138
Theologie typische der Griechen = = 42
Theseus des Parrhasius S. 58
Thesmophoria 163
tibiae dextrae et sinistrae 77
Tisch, bey Tisch liegende 61
toga = = = 60
τόπος γαμικὸς = = 105
Triptolemus = = 164
Trivia = = = 41
triclinium Trimalchionis = = = =
tympania = = 54

U.

Ueberredung symbolisch ausgedrückt = 40 folg.
uxor = = = 64

V.

Vater der Braut = 93
vascularius = = 51
Venus, Pronuba 66. 67
Verhüllung der Frauen 31
Vermählung mystische des Liber mit der Libera 144
vestis coenatoria = 60
vivamus amici = 59
Volute des jonischen Säulenkopfs = 52 folg.

W.

Wandmahler = 62
Wasser bey Hochzeiten 157
Weihe der Ehe = 68. 140
Winckelmann getäuscht 4. 29 folg.
Wohlgerüche = = 46

X.

ξυνάορος = = = 64
ξύστρα, ξυστίδα = 159. 160
ξυστρα, οδοντωτὴ = 161
ξυστροφύλαξ = = 162

Y.

ὕμνος γαμικὸς = S. 143
ὑποκορισμὸς = S. 58

Z.

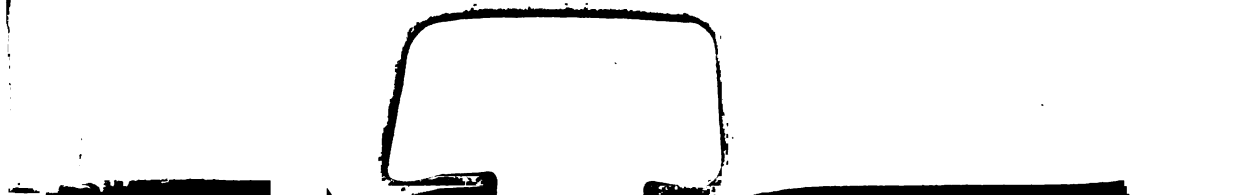
Zeus mit der Hera vermählt = = 64
ζῆθι, ζήσειας = = 159
Zimmer der Alten = 5
Zusprecherin 37. als Venus 62
ζυγία Juno = 162. 168
ζυγῷ ἴσῳ = = 167

THE NEW YORK
PUBLIC LIBRARY

ASTOR, LENOX AND
TILDEN FOUNDATIONS

J. L.

THE NEW YORK PUBLIC LIBRARY
REFERENCE DEPARTMENT

This book is under no circumstances to be taken from the Building

Form 419